القاهرة

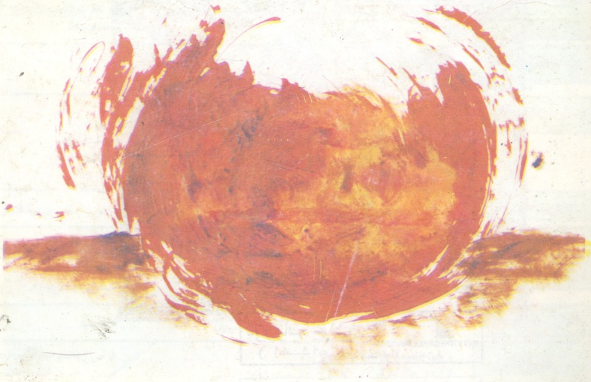
أدب • فكر • فن •

AL-QĀHIRAH

تصدر منتصف كل شهر ● القاهرة ● العدد ١٠١ ● ١٦ ربيع الآخر ١٤١٠ هـ ● ١٥ نوفمبر ١٩٨٩ م ●

في هذا العدد : المعادل الموضوعي ـ الفلسفة والمشروع الحضاري العربي ـ الموروث الشعبي الفلسطيني ـ فرانز كافكا وظاهرة الاغتراب ـ مسئولية المترجم ـ العناصر التراثية في الرواية المصرية

● من هو كاميلو خوسيه ثيلا الفائز بجائزة نوبل للآداب هذا العام ؟ حوار مع الراحل جورج سيمنون ومع الشاعر الفلسطيني ابراهيم نصر الله .



من المعرض السويسري بالقاهرة

● الثمن ٥٠ قرشاً ●

بالاضافة إلى الأبواب الثابتة قصص ـ شعر ـ متابعات ـ مسرح ـ سينما ـ مكتبة ـ فنون جميلة ـ مجلات عربية وعالمية .

لوحة الجريكو العظيمة



اهداءات ٢٠٠٢

الشاعر/ عبد العليم القباني
الإسكندرية

في هذا العدد

القاهرة

رئيس مجلس الادارة

أ. دكتور سمير سرحان

رئيس التحرير

أ. دكتور إبراهيم حمادة

مدير التحرير

شمس الدين موسى

المشرف الفنى

محمود الهندى

الثمن ٥٠ قرشاً

الاسعار في البلاد العربية

الكويت ٥٠٠ فلس . الخليج العربي ١٤ ريالاً قطريا . البحرين ٨٠٠ فلس . سوريا ١٤ ليرة . لبنان ٢٥ ليرة . الأردن ٥٠٠ فلس . السعودية ٥ ريال . السودان ٢٣٥ قرش . تونس ٢٨٠ر١ دينار . الجزائر ١٤ ديناراً . المغرب ٥٠ر١٢ درهم . اليمن ١٠ ريالات . ليبيا ٨٠٠ر٠ دينار . الدوحة ٨ ريال . الإمارات العربية ٨ درهم . غزة القدس ٥٠ سنت

الاشتراكات من الداخل

عن سنة (١٢ عدداً) ٧٠٠ قرشا ، ومصاريف البريد ١٠٠ قرش . وترسل الاشتراكات بحوالة بريدية حكومية أو شيك بإسم الهيئة المصرية العامة للكتاب

الاشتراكات من الخارج

عن سنة (١٢ عدداً) ١٤ دولاراً للأفراد . و٢٨ دولاراً للهيئات مضافاً إليها مصاريف البريد ، البلاد العربية ما يعادل ٦ دولارات وأمريكا وأوروبا ١٨ دولاراً .

المراسلات

مجلة القاهرة ○ الهيئة المصرية العامة للكتاب ○ كورنيش النيل ○ رملة بولاق ○ القاهرة
تليفون : ٧٦٤٢٧٦ / ٧٧٥٦٤٩ / ٧٧٥٠٠٠

- جميع المراسلات باسم رئيس التحرير ◆
- الدراسات تعبر عن آراء أصحابها فقط ◆
- يخضع ترتيب المواد لاعتبارات فنية ◆
- أصول المواد لا ترد لأصحابها سواء نشرت أو لم تنشر ◆

افتتاحية

فى المصطلح النقدى :

المعادل الموضوعى

لم يعد استخدام مصطلح « المعادل الموضوعى » — الذى قال به تى . إس إليوت (١٨٨٨ — ١٩٦٥) — مقصوراً على محيط النقد الغربى الحديث ، وإنما تعدّاه — كغيره من المصطلحات المنهجة العديدة — إلى معظم الآداب العالمية ، والتى منها العربية . ولم يكن صاحبه — حينما استعمله أول مرة — يتوقّع شيوعه على هذا المدى العريض ، مما أثار دهشته فيما بعد . .

ولعل أول من ترجم أصل المصطلح الإنجليزى Objective Correlative إلى نظيره العربى « المعادل الموضوعى » هو الدكتور رشاد رشدى . ولكن خالفته — بعد ذلك فى الترجمة — نُدرة من الباحثين الذين نقلوه إلى : التبادل الموضوعى — أو البديل الموضوعى — أو — الترابط الموضوعى . إلا أن مصطلح « المعادل الموضوعى » — وهو الأنسب — شاع على نحو غالب فى الدراسات العربية المتعلّقة بإليوت ، حتى استقرت صورته فى المعرفة النقدية ، ولم تعد هناك حاجة إلى بديل .

ولقد ورد المصطلح الأصلى — عرضاً — فى مقالة غير طويلة عنوانها « هاملت ومشكلاته » نشرها إليوت — لأول مرة — عام ١٩١٩ فى صحيفة الأثنيوم . ثم أعاد نشرها منقّحة — مع مقالات أخرى — فى مجموعته « مقالات مختارة — Selected Essays» التى صدرت للمرة الأولى عام ١٩٣٢ .

أما الفقرة التى ورد فيها المصطلح ، فترجمتها :

« إن الطريقة الوحيدة للتعبير عن العاطفة فى شكل فنى هى إيجاد معادل موضوعى لها . أو-بعبارة أخرى — ايجاد مجموعة من الأشياء [الموضوعات] ، أو موقف ، أو سلسلة من الأحداث ، تكون هى الوعاء المستوعب لتلك العاطفة بالذات . فإذا ما استوفيت الحقائق الخارجية — التى يجب أن تنتهى إلى تجربة محسوسة — فإن تلك العاطفة تستثار فى الحال . وإذا ما تفحّصت أية تراجيديا من تراجيديات شكسبير الأكثر نجاحاً ، فإنك ستجد هذا التعادل الدقيق ، وستجد أن حالة الليدى مكبث العقلية — وهى تمشى نائمة — قد وصلتك عن طريق تراكم ماهر لانطباعات حسّية متخيّلة . » (ص ١٤٥)

ولا يهمنا هنا — فى تعريف المصطلح — متابعة — أو مناقضة — مآخذ إليوت على مسرحية « هاملت »[٢] : كعدم التساوق فى النظم الشعرى ، أو حاجة بعض المشاهد إلى شرح كمشهد بولونيوس وريناللدو ، أو زيادة الانفعال المطلوب عن حدّه حتى تجاوز فعل المسرحية — وإنما تصرفنا عن ذلك كله دلالته الاصطلاحية فى النطاق المعجمى المحدود .

***

إن المقطوعة التى اجتزأناها من المقالة وترجمناها هنا — تعلن عن اهتمام إليوت بالتخلص من التأثيرات العاطفية غير الملائمة فى الأثر الفنى . كما لا يريد للعاطفة أن تفشى ذاتها على نحو مباشر ، وإنما يرمى إلى دراميتها ، أى موضوعيتها ، أى لاشخصانيتها ، وتحقيقها بقوة الشعور .

وإذا كان المؤلف لا يستطيع أن ينقل عواطفه وأفكاره من ذهنه نقلاً مباشراً إلى قارئيه ، فإنه يتوجّب عليه أن يوفر لها وسائل ملائمة ومعادلة لتنفيذ عملية النقل هذه : كموقف معين ، أو جملة من الموضوعات ، أو سلسلة من الأحداث ، تعكس —على نحو ملموس— صورة تلك العاطفة المعينة المراد توصيلها ، والتى قد تكون حزناً ، أو سروراً ، أو حبّاً مثلا . وتستثار هذه الصورة مرة أخرى لدى القارىء خلال تجربة حسية بلغة الشعور . وعلى هذا ، كان على الشعور أن يجسّد إحساساً بالعاطفة ، واحساساً باللغة ، وإحساساً بواقعية الحياة ودلالتها[٣] فالمعادل — الذى قد يكون موقفاً ، أو سلسلة من الموضوعات أو الأحداث — يمكن أن يعبّر عن ملحوظة موضوعية بمعنى تجربة ذاتية ، وحقيقة عامة بمعنى حقيقة ذاتية . وهذا يعنى أن العاطفة

أصبحت ملموسة أو أصبحت مجسّدة على نحو يخالفها وهى فى تجربة الشاعر[٣].

إن نجاح شمشون الجبار يُغرى إلى نجاح جون ملتون فى العثور على موقف درامى استطاع أن يجسّد عواطفه الخاصة ، ويمنحها منزله عالمية فى ذات الوقت . هذا ، ويعترف إليوت صراحة أن مسرحية « مكبث » لشكسبير — مع مسرحيات أخرى له — قد نجحت فى تحقيق هذه المعادلة على نحو صحيح . فحالة الليدى مكبث العقلية وهى تسير فى نومها ، تنتقل إلينا لا عن طريق توصيف مباشر ، وإنما من خلال استرجاع متكرر لا شعورى لأفعالها السابقة . لقد استطاع المؤلف أن يموضع صراعها العقلى فى سلسلة من الأحداث المناسبة حتى ليمكن رؤيته بالبصر ، وإدراكه بالقلب . وبهذا كان الموقف الخارجى ملائماً لتوصيل عواطف الليدى مكبث وصراعها إلينا . وذلك « عن طريق تراكم ماهر لانطباعات حسّية متخيلة . . . وتكمن (الحتمية) الفنية فى هذا التلاؤم التام بين ما هو خارجى وبين الانفعال وهذا بالضبط ما تفتقر إليه مسرحية هاملت » . (ص ١٤٥)

ومن ثم ، عُـدّت مسرحية « هاملت » عند إليوت « فشلاً فنيًا » ، لأن عاطفة المسرحية الأساسية — والتى تتمثل فى شعور ابن تجاه أمه الآثمة — لم تتموضع فى وعاء مناسب يستوعبها كاملة ، وكان الإفراط فى تصوير تلك العاطفة سبباً فى زيادتها على الحقائق التى تلمسها . إن المسرحية — فى رأيه — يعوزها المعادل الموضوعى المناسب ، لأن التجربة التى أراد شكسبير توصيلها من خلال الحبكة جاءت فضفاضة وغير محكومة فنياً ، بل وظهر شعرها الجيّد خليطاً من الرُقع التى كان ينبغى لها أن تُمتص أو تهضم فى الفعل الدرامى . يقول إليوت : « هناك فى شخصية هاملت تهريجية عاطفة لم تستطع أن تجد منفذاً فى فعل ، وهناك فى المؤلف تهريجية عاطفة لم يستطع أن يعبر عنها فنياً » . [٤]

وهكذا ، كان على موضوعية العاطفة أن تتبدّى فى ظهور ثلاث مراحل : أولها التجربة الفعلية ، وثانيها موقف الشاعر المتشكّل منها ومن تجارب أخرى مماثلة ، وثالثها نظرة مصاغة عالميا وتمثل روح العصر . ويحّدد المرحلتين الثانية والثالثة الموقف الشخصى ، ثم الموقف العام بالتتابع[٣].

وفى كثير من الأعمال الشعرية ، حينما يظهر كلا الموقفين ، فإنهما يقدمان معانٍ مزدوجة : يعرض السطح المعنى المتموضع ، بينما يكمن فى القاع « المعنى المعمّم عالميا ، ولكنه لا يزال ينتمى إلى الشاعر »[٥].

وحول مفهوم هذا المصطلح الإليوتى ، تكاثرت آراء الدارسين وتباينت : فقد أخذت الباحثة الجمالية سوزان لانجر على إليوت اهتمامه بالعاطفة التى يثيرها الأثر الفنى بدلاً من الاهتمام بالأثر ذاته . فالأثر الفنى المحزن — مثلا — يسعى إلى جعلنا أشدّ تحسّساً ووعيا بجوهره وبطبيعة الحزن لا إلى أن يولّد فينا مشاعر المؤلف الحزينة ، ومشاعر شخصيته المحزنة التى يعالجها فالعواطف — كالرحمة والعطف مثلا — لامكان لهما عند تذوق الفنى[٦].

كما جاء فى معجم شبلى عن الأدب العالمى ، أن نفس التركيب فى الأثر الفني يمكن أن يثير عواطف مختلفة فى أشخاص تختلف خلفياتهم النفسية وتجاربهم الحياتية[٧] وكان المصطلح يعنى للناقد كينيث بروكس « مجازاً عضويا » ، وللباحث إليسس فيڤاس « وسيلة للتعبير عن عواطف الشاعر » ، وللناقد أوستن « محتوى شعريا تحمله تعبيرات لفظية » .

ويمكننا أن نكثّف الدلالة فى تبسيط شديد ، بالقول بأن المصطلح يهدف إلى وجوب توافر وسيلة متعادلة ومناسبة لتأدية عاطفة معينة فى نفس الشاعر ، على ألا تكون لفظية مباشرة ، وإنما عن طريق تقديمها فى موقف معين ، أو سلسلة من الأحداث تثير نفس العاطفة المستهدفة عند قراءة العمل الفنى . أى أنه يتوجّب على المؤلف أن يراعى لاشخصانية عواطفه فى مبدعاته التى يضعها .

وإذا كانت وجهات النظر النقدية قد تعارضت أو توافقت فى تفسير مصطلح « المعادل الموضوعى » فقد تضاربت أيضاً حول أصليته وجدّته ومدى انتسابه لصاحبه فبينما يعدّه لفيف من الباحثين مصطلحاً جديداً يمثل جانباً فى نظرية إليوت النقدية ، يتشكك فريق آخر فى ذلك ، ويعزو روحه وجوهره إلى تلميحات بعض من سبق إليوت فى هذا التصوّر ، مثل : هيوم ، وعزرا باوند ، وبيتس ، وجورج سنتيانا ، وغيرهم .

وعلى أية حال ، فإن المصطلح لا يزال حياً وجاريا فى معاملات الفكر النقدى الحديث ، ولكن باسم تى . إس . إليوت . ◆

إبراهيم صادق

هوامش ومراجع

١ — رشاد رشدى . مقالات فى النقد الأدبى . القاهرة : دار الجيل الجديد ، ١٩٦٢ ، ط أولى ، ص ٩٢ .

٢ — أنظر دراسة موريس ويتز « هاملت والمعادل الموضوعى » ، فى كتابنا « مقالات فى النقد الأدبى » دار المعارف ، مكتبة الدراسات الأدبية ، ١٩٨٢ ، ص ٧٥ .

3 – H. L. Sharma. **The Essential T. S. Eliot**. New Delhi, 1971, P. 39.

4 – **Selected Prose (Penguin)**, P. 103.

5 – Simdt Kristion. **Poetry and Belif of T. S. Eliot**, P 42.

6 – Shipley J. ed. **Dictionary of World Literary Terms.** London: 1979, P. 221.

7 – Shipley J. ed. **Dictionary of World Literture.** New Jersey; 1964, p 289.

دراسة

الفلسفة والمشروع الحضارى العربى

د . سعيد مراد

● القاهرة ● العدد ١٠١ ● ١٦ ربيع الآخر ١٤١٠ هـ ● ١٥ نوفمبر ١٩٨٩ م ●

أولاً : مقدمة :

لقد اتسعت دائرة الحوار والجدل حول الفلسفة مفهومها وغايتها وجدواها وتباينت الآراء وتشعبت المذاهب لتشكل مجالاً هاماً من مجالات الفلسفة ذاتها . . ولسنا فى حاجه إلى تأكيد القول بأن نتاج التفلسف شكل أضخم قواعد بناء الحضارة الانسانية . . فقصة الحضارة حافلة على مر العصور ببصمات التأمل الفكرى والحوار الفلسفى فى صور متباينة بل شديدة التباين مما نتج عنه بالضرورة جدلية الفكر مع الواقع . . بل وجدلية الخاص مع العام والذاتى مع الموضوعى . . والعقلى مع المادى والمثالى مع التجريبى . . . فى تلاحم يعبر عن الضرورة الفلسفية فى كل بناء انسانى .

والانسان وسط ذلك كله مطالب بأن يعيش هذه التراكمات ويرصد بوعى قدرتها على التعبير عن ظاهرة وباطنه . . . ثم يتجاوز ذلك كله ليصوغ من جديد منظومة من الفكر تتجلى فيها طموحاته من أجل أن يكون القوة الدافعه بوعى فى حركة الكون والحياة .

إن الدراسة المتأنية تدعونا إلى رصد ذلك كله ثم إلى البحث عن العوامل الذهنية التى تشترك فى احداث التغيير المطلوب لتحقيق التطور الخالق المبدع على كافة المستويات فى أطار من التناغم بين الممكن والمستحيل . . اذ أن أية محاولة جادة يمكن أن نحكم عليها بالنجاح هى تلك التى تحيل المستحيل إلى ممكن لأن فى ذلك كشف عن وعى الانسان وقدرته . . بل وتتويجه ككائن أعظم له الولاية على كل الكائنات الأخرى من حوله . . إن ذلك المطلب الذى نسعى إليه هو غاية سعى الانسان فى كل زمان ومكان .

إن التاريخ المدون يسجل اسهامات الأمم والشعوب فى المنظومة الحضارية فالحكمة التى أقام الشرق القديم أبنيتها بما تمثله من خبرة فى الحياة وتفاعل عناصرها تسللت اشعاعاتها إلى العالم



تمهد الطريق للمعرفة الحقة . . وجاء النتاج الفلسفى اليونانى لا ليؤكد العبقرية اليونانية . . بل ليقيم جسراً تتفاعل معه الأبنية والانساق الإجتماعية على مختلف مستوياتها عبر أجيال البشر . . الذى يمثل تجمعهم تكوينات التاريخ الكلى والعام بامتداداته خلال قنوات التعبير المنطلق فى تحديد مجرى التيار الحضارى نحو غاية الانسان فى التدفق والانبثاق فى عقليه الوجود والكون لكن اين نحن كأمة وسط هذا كله ؟ ان الميراث الحضارى الضخم الذى تركته أمم وشعـوب سبقـت مسيـرتنـا الحضارية . . من يونانية وفارسية وهندية بل ورومانية . . فتح أمامنا كثيراً من الصفحات التى استوعبها ابناء أمتنا ممن يمثلون الطليعة المستنيرة فى احداث حركة واعية مدركة تتجاوز ذلك الميراث ولا تقف عنده . . إن ذلك لا يمثل الحقيقة التى نؤمن بها وانما هو يمثل جزءاً منها . . يتقدم عليه ما هو أعظم إنه الإسلام الذى أحدث بمواثيقه ثورة على كل جمود وتخلف وتحجر . . . وفتح أبواب الاجتهاد بأعمال فكر ونظر دون خوف أو تردد . . لقد نعى الإسلام على المقلدين . . بل وذم أهل التقليد حيث قال جل شأنه : ــ « وإذ قيل لهم تعالوا إلى ما أنزل الله وإلى الرسول قالوا حسبنا ما وجدنا عليه آباءنا أو لو كان آباؤهم لا يعلمون شيئاً ولا يهتدون » (المائدة : ١٠٤ (بل وسفه هؤلاء الذين ينكرون الحق ويكتمونه فيقول جل وعلا « الذين آتيناهم الكتاب يعرفونه كما يعرفون أبناءهم وإن فريقاً منهم ليكتمون الحق وهم يعلمون » (البقرة : ١٤٦) . . وقد عالج الإسلام طرائق المعرفة وأدواتها معالجة محكمة دقيقة والمتتبع لآيات القرآن من خلال التحليل القائم على ادراك العلاقة الموضوعية بين آيات القرآن وسوره يدرك ذلك . . فان أول ما نزل من الوحى قوله تعالى : « اقرأ باسم ربك الذى خلق خلق الانسان من علق ، اقرأ وربك الأكرام الذى علم بالقلم علم الانسان ما لم يعلم » (العلق : ١ ــ ٥) ربط بين القراءة كوسيلة من وسائل المعرفة وبين خلق الانسان ثم وضع المنطلق لكل بحث علمى حيث يقول : « علم الانسان ما لم يعلم » وهذا يعنى أن الانسان فى مسيرته العلمية يبحث عن المجهول الذى لم يصل إليه بعد . وهكذا تتفاعل حركة الاستيعاب النشط لكل ثقافات الأمم مع ما جاء به الإسلام من دعوة للنظر والتأمل والتدبر والحوار لتقدم للبشرية حضارية حيه اضاءت أفق الدنيا فى العصور الوسطى . إلا ان هذا التوهج جاء عليه حين من الدهر فخفت وضعف بل وأنعدم تأثيره بفعل كثير من العوامل من بينها بكل تأكيد الوقوف عند الموروث بلا حراك أو تفاعل أو اضافة أو تجديد وكأنه لم يعد فى الامكان أبدع مما كان . . وذلك خطأ لا يقره عقل أو دين صحيح . . فماذا نحن فاعلون من أجل صياغه مشروع حضارى جديد ؟

ثـانيا : الفلسفـة وتـراثنـا العربى الاسلامى : ــ

لقد عرف المسلمون النتاج الفلسفى اليونانى ــ مع البدايات الأولى لحركة الترجمة التى بدأت على نطاق محدود فى عهد خالد بن يزيد ابن معاوية ويسمى حكيم آل مروان [١] ثم بدأت تتسع حركة النقل والترجمة اذ « حدث فى آخر عهد بنى أمية ، وأول عهد آل العباس من البدع فى الدين واختلاف المذاهب فى الحكمة ، وكثرة المناظرة مع غير المسلمين مما أحوج كل فريق إلى التغلغـل فى العلوم واستنباط مصادرها للتعاون ، أشتدت العناية بذلك ، والحرص عليه . فلما كشفوا عن ذلك كانوا كالعطشان يصل إلى الماء ، فدخل الناس أفواجاً فى العلوم اليونانية وتكاثر طالبوها فازدادت رغبتهم ونفقت أسواقها ، بقدر ، ما تبحروا فيها ، كما هو شأن العلم : إن الجاهل لا يرى له قدْراً والعالم يزداد فيه شوقاً بقدر ما ينال منه درجة . وزاد على ذلك تنافس الخلفاء والأعيان فى تحريض الناس على ذلك وبذل الأموال لمن يتعاطاها[٢]

واذا كانت حركة الترجمة فى بداياتها الأولى قد اتسمت بالتسرع والتعجل والنقل من السريانية إلى العربية ، لا من اليونانية مباشرة فانها بلغت فى العصر

الثانى منذ منتصف القرن الرابع الهجرى تتم من اليونانية إلى العربية مباشرة مع عقد مقارنات بين ترجمات العصر الأول والعصر الثانى[٣] وبذلك اتسمت بالتدقيق والموضوعية وأصبح الاهتمام بالترجمة ذا طابع جماعى لا تتأثر بموت أحد ذلك أن الدافع دافع حضارى أصيل فالمسلمون « العصر العباسى » قد أوغلوا فى الحضارة وهى تستند إلى العلم فالتمسوه عند أهله من أصحاب الحضارات[٤] بهذا تزود فلاسفة المسلمون من الفلسفة اليونانية منهجاً وموضوعاً وبدأوا يواجهون كثيراً من المشكلات المطروحة بما فى ذلك المشكلات ذات الطابع الدينى بمنهج الفلاسفة ، بل ويقدمون البحوث والدراسات التى تؤكد عدم التعارض بين الدين والفلسفة وقد بدأ بذلك فيلسوف العرب الأول « أبو يوسف يعقوب بن اسحاق الكندى (ت سنة ٢١٨ هـ) فى رسالته إلى المعتصم فى الفلسفة الأولى[٥]، ثم جاء الفارابى (ت ٣٣٩ هـ) وقدم محاولة أخرى فى كتابه « الجمع بين رأى الحكيمين »[٦] وقد عنى ابن سينا بمسألة التوفيق بين الدين والفلسفة فى كثير من رسائله وكتاباته وبخاصة كتابيه« النجاة » و « الاشارات والتنبيهات » فقد خصص بعض صفحات من كل هذين الكتابين للغرض ذاته[٧] هذا عن فلاسفة المشرق العربى . فاذا ما انتقلنا إلى فلاسفة المغرب العربى فقد اشتهر منهم ابن طفيل (ت سنة ٥٨١ هـ) خاصة فى تناول قضية التوفيق بين الدين والفلسفة ، واذا كنا لم نعثر على مصنف له سوى قصة حى بن يقظان ، فان هذا المصنف الوحيد قد عنى باظهار هذا الاتفاق والتدليل عليه[٨] وكانت خاتمة المطاف على يد أعظم فلاسفة العرب ابن رشد الذى خصص للغاية التى أراد الوصول إليها . وهى عدم التناقض بين الحكمة والشريعة ــ كتابيه « فصل المقال فيما بين الحكمة والشريعة من الاتصال » و « الكشف عن مناهج الأدلة فى عقائد الملة » ، ولم يقف الأمر عند هذين الكتابين بل تناول كثيراً من المسائل التى تؤكد ذلك. وتقوية فى كتابه تهافت التهافت . ان فلاسفة المسلمين بعملهم هذا قطعوا الطريق على كل المعارضين والمزايدين باسم الدين .

إن ذلك كله ليؤكد اهتمام المفكر المسلم بالفلسفة وعلى ذلك تبدوا محبتهم للفلسفة فى المكانة التى خصوها والدرجة التى اليها أوصلولها يقول الكندى « إن أعلى الصناعات الانسانية منزلة وأشرفها مرتبة صناعة الفلسفة ، التى حدها علم الأشياء بحقائقها بقدر طاقة الانسان ، لأن غرض الفيلسوف فى علمه اصابه الحق وفى عمله العمل بالحق »[٩] ويقول فى موضع آخر قال الحكيم : أرسطوطاليس فى أول الجدل : ان علم كل شىء ينظر فيه يقع (أو ينطوى) تحت الفلسفة التى هى علم كل شىء » وبنفس القدر من الاهتمام يقول الفارابى : والعلوم النظرية إما أن يعلمها الأئمة والملوك ، وإما أن يعلمها من سبيله أن يستحفظ العلوم النظرية »[١٠] وهو يقصد بالعلوم النظرية الفلسفة ويقصد بالأئمة والملوك الحكام من الحكماء أما من سبيله لتعلمها فهم الفلاسفة « وهذا العلم هو أقدم العلوم وأكملها رئاسة ، وسائر العلوم الأخرى الرئيسة هى تحت رئاسة هذا العلم »[١١] وهو هنا يؤكد على علو العلم العقلى البرهانى ، ثم يؤكد على ضرورة توفر العلم الحق لكل ما من شأنه أن يكون صاحب سلطة ومكانة فيقول : « فإذن معنى الامام والفيلسوف وواضع النواميس معنى واحد الا أن اسم الفيلسوف يدل منه على الفضيلة النظرية ، إلا أنها إن كانت مزمعة على أن تكون الفضيلة النظرية على كمالها الأخير من كل الوجوه ، لزم ضرورة أن تكون فيه سائر القوى . وواضع النواميس يدل منه على وجود المعرفة بشرائط المعقولات العملية والقوة على استخراجها والقوة على ايجادها فى الأمم والمدن . فان كانت هذه مزمعة أن تكون موجودة عن علم ، لزم أن تكون قبل هذه فضيلة نظرية على جهة ما يلزم وجود المتأخر وجوذ المتقدم . واسم الملك يدل على التسلط والاقتدار . والاقتدار التام هو أن يكون أعظم الاقدارات قوة ، وأن يكون اقتداراً على الشىء بالأشياء الخارجية عنه فقط ، بل بما يكون فى ذاته المقدرة بأن تكون صناعته وماهيته وفضيلته عظيمة القوة جداً وليس ، يمكن ذلك الا بعظم قوة المعرفة وعظم قوة الفكرة ، وعظم قوة الفضيلة والصناعة »[١٢] هكذا يصور لنا المعلم الثانى عظمة الفلسفة والتفلسف التى هى العلم الكلى التام الضرورى لكل من يريد الحياة .

والفلسفة عند ابن سينا هى الحكمة بأقسامها المختلفة « الحكمة استكمال النفس الانسانية بتصور الأمور والتصديق بالحقائق النظرية والعملية على قدر الطاقة البشرية[١٣] والمجال لا يتسع لعرض أقسام الحكمة لذلك سنعرض للحكمة النظرية « والحكمة المتعلقة بالأمور النظرية التى إلينا أن نعلمها وليس إلينا أن نعملها تسمى حكمة نظرية »[١٤] أى التفكير والنظر الصرف « ومن أوتى استكمال نفسه بهاتين الحكمتين والعمل على ذلك باحداهما فقد أوتى خيراً كثيراً »[١٥] فاذا ما أضفنا إلى كل ذلك ما قاله ابن رشد عن الفلسفة وفعل التفلسف الذى هو النظر فى الموجودات واعتبارها من جهة دلالتها على الصانع[١٦] وهذا غاية النظر . لأدركنا مكانة الفلسفة بين فلاسفة المسلمين . ولا يقف الأمر عند فلاسفة المسلمين وانما يتجاوزه لما قدمه علماء الأصول « أصول الدين » و « أصول الفقه » من نماذج أثرت الحياة العقلية وقدمت كثيراً من العلوم العقلية كالمناظرة والجدل والمنطق وأصول الفقه والمنهج الاستقرائى فى العلوم الطبيعة مما شكل الأندية والأنسان الفكرية والحضارية لأمتنا العربية فى وقت كانت أوربا فيه تخضع لتحكم الكنيسة التى فرضت على العقل الجمود والتحجر وصادرت كل فكر جديد .

لذلك فان معالم الحضارة العربية الإسلامية تنأى عن التعصب والجمود والتقليد وتحترم العقل والإبداع الفكرى الذى كان ثمرة العلوم العقلية التى تمثلت فى هذه العلوم : ــ

١ ــ المناظرة : ــ المناظرة فى اللغة تطلق على عدة معان ، منها المقابلة

ومنها المكافأة وتطلق فى الأصطلاح « على تردد الكلام بين شخصين يقصد كل واحد منهما تصحيح قوله وابطال قول صاحبه ، مع رغبة كل منهما فى ظهور الحق » المناظرة على هذا النحو ليست شكلاً من أشكال السفسطة إذ أن غاية المتناظران اظهار الحق على عكس السفسطة .

٢ ـــ الجدل :

لقد حظى الجدل باهتمام كافة المفكرين العرب على مر العصور باعتباره أحد العلوم العقلية التى تستخدم فى البرهان . وقد تأثروا إيجابياً وسلبياً بالفيلسوف اليونانى « أرسطو طاليس » وهذا واضح فى تعريفاتهم للجدل

يقول الفارابى : « صناعة الجدل هى الصناعة التى بها يحصل للإنسان القوة على أن يعمل من مقدمات مشهورة . قياساً فى أبطال وضع موضوع كلى يتسلمه بالسؤال عن مجيب يتضمن حفظه . أى جزء من جزئى النقيض اتفق وعلى كل حفظ كل وضع موضوعه كلى يعرضه لسائل يتضمن ابطاله ، أى جزئى النقيض اتفق »[١٨] وعلى هذا فالجدل بين طرفين سائل ومجيب كل طرف يحاول ابطال رأى الآخر عن طريق اظهار التناقض فى أقواله ، وتستمر حركة الجدل . بين السائل والمجيب فتتولد الكثير من القضايا الفكرية مضيفة أبعاداً جديدة لم تكن معروفة من قبل . ويقدم ابن رشد تعريفاً آخر يتضمن نفس المعنى فيقول : « وهذه الصناعة ـــ يقصد صناعة الجدل ـــ هى بالجملة الصناعة التى نقدر بها إذا كنا سائلين ، أن نعمل من مقدمات مشهورة قياساً على أبطال كل وضع يتضمن المجيب حفظه ، وعلى حفظ كل وضع كلى يروم السائل ابطاله واذا كنا مجيبين ، وذلك بحسب ما يمكن فى وضع فانه ليس من شأن السائل أن يبطل ولابد ما تضمن المجيب حفظه ، ولا من شأن المجيب أن يحفظ عن الأبطال ما تضمن حفظه ولابد ، بل شأن كل واحد منهما ، إذا أجاد السؤال والجواب أن يأتى بغاية ما يمكن فى ذلك الوضع من الحفظ أو الإبطال »[١٩] وهذا يؤكد على دور الجدل فى صياغة الأفكار . أما الامام الجوينى هو واحد من علماء الأصول فيعرف الجدل بقوله « وأما حقيقته فى عرف العلماء بالأصول والفروع فقد اختلفت عباراتهم فى حده فذهب بعض المتأخرين إلى أن حده هو « دفع الخصم بحجة أو شبهة » ومنهم من قال « وحده أنه تحقيق الحق ، وتزهيق الباطل » ومنهم من قال : « هو نظر مشترك بين اثنين » ومنهم من قال : هو طلب الحكم بالفكر مع الخصم « ولا يوافق الامام الجوينى على كل هذه التعريفات ويقول : والصحيح أن يقال : أظهار المتنازعين مقتضى نظرتهما على التدافع والتنافى بالعبارة أو ما يقوم مقامها من الاشارة والدلالة »[٢٠] واذا كان الجدل أحد العلوم العقلية التى ابرزت عناصر الثقافة العربية الإسلامية فان حركة العقل العربى لم تتوقف عند ذلك الحد بل أضاف إليه علوماًأخرى منها الدراسات المنطقية التى شغلت مساحة واسعة من تراثنا الحضارى بين مد وجزر وبين معارض ومؤيد ومع ذلك فقد انتج كثير من المفكرين فى هذا المجال اما بترجمة الكتب المنطقية التى تحملت مدرسة « حنين بن اسحاق الجهد الأكبر فى ترجمة النصوص المنطقية اليونانية إلى العربية[٢١] أو الشروح المنطقية التى وضعت مدرسة بغداد الصورة النهائية التى اتخذتها هذه الشروح واعنى بها الشروح الثلاثية (ملخص ومتوسط وكبير) ثم بعد ذلك وغيره مرحلة التأليف على يد المناطقة العرب من أمثال الفارابى وابن سينا وابن رشد وغيرهم كثير من الذين جعلوا المنطق معيار العلم وميزانه ، بل ميزان الحكماء وعاصم العقول ومبين القواعد والأصول الذى تأسست على شبيهته ومثاله علوم أخر كالنحو والعروض وأصول الفقه وقواعد المنهج خلاصة القول : ـــ أن العلوم العقلية والصناعات النظرية وحلقات الجدل والمناظرة هى المواد التى شكلت البناء الحضارى لأمتنا العربية وهى القواعد المتينة لكل ابداع فكرى . وصحيح اكتظ تراثنا العربى والإسلامى بكثير من العلوم والمسائل الا أننا نرى أن علينا أن نقف على ما هو ضابط للفكر قائم على العقل مستقيم مع منهج كل عصر فى المعرفة والبحث ولا مخرج لنا مما نحن فيه من التخلف الا باعمال النظر والفكر واحترام العقل بكل نتاجاته وتفاعلاته .

ثالثاً : ـ ما الذى يمكن أن تقدمه الفلسفة لصياغة مشروع حضارى :

إن كل ما سبق عرضه يعد من جانبنا البنية الأساسية للمشروع الحضارى العربى . . اذ أن غيبة العقل وضياع العلوم العقلية وغلق باب الاجتهاد والوقوف عند الموروث وعدم تجاوز ما كان كل ذلك وراء تخلف هذه الأمة وضعفها . إن المأزق العربى الراهن يحتاج إلى ثورة فى وسائل العلم والمعرفة ومناهج البحث والتعلم والتخلص من أسر الماضى وسطوته وجبروته . . أين العلوم العقلية فى حياتنا ؟ أننا ندور فى حلقة مفرغة نبدأ حيث تنتهى وننتهى حيث نبدأ متصورين أننا نقدم جديداً ولا جديد . . . لذلك فان الفلسفة تقدم لنا المنهج وعلينا أن نبدأ المنهج بالشك الذى يخلصنا من أى سلطة على الفكر والعقل . . فالشك تساؤل كلما أجبنا عليه تولد لدينا شك جديد لنجيب عليه مرة تلو المرة . . ولا نزعم أننا سنصل إلى الحقيقة الكلية المطلقة لأن ادعاء ذلك معناه أننا وصلنا إلى منتهى الوصول . . ثم نتجاور بعد ذلك حدود المحلية لننطلق إلى العالمية بالتعرف على المذاهب والاتجاهات والأفكار والأنساق بلا خوف ولا تردد بحجة الحفاظ على القيم والعقائد . . فالخوف جسر ممتد يحكم على الناس بالتقوقع والموت . ولما لا تكون لدينا القدرة على المواجهة وبدلاً من أن نخاف نصنع ما يضيف للحضارة الانسانية بعداً جديداً .

إن ذلك كله رهين بحركة نشطة واعية للترجمة تجلى لنا النتاج الفكرى العالمى . كما حدث فى القرن الثانى إلى الخامس الهجرى . إن المصادرة على المطلوب حكم على كل ما من شأنه أن يثرى الحياة بالموت . ففى

الوقت الذى يبحث فيه العالم عن منظور جديد للعلم نقف نحن لكى نقول ان فى التراث الغناء كل الغناء انها مغالطه تغافل الزمن بل تناقض سنة الحياة ، فاذا كان الماء الذى جعل الله منه كل شىء حى يحتاج إلى السريان والتدفق والتجديد لأن الماء الراكد الأسن لا ينتج حياة بل يقتل الحياة ، فكذلك الفكر ، يحتاج إلى التدفق والسريان وذلك يمكن عن تحققه اذا ما وضعنا خطة تقوم على ما يلى : ـ

١) توفير الامكانات المادية والثقافية فليس بالعيش وحده يحيا الانسان

(٢) الانفتاح على المثيرات الثقافية فالانغلاق يصنع غربه الانسان عن عالمه ووجوده .

(٣) التأكيد على الاستمرارية والصيرورة لا على مجرد الوجود الجامد الذى يصنع مناكاتئات صماء لا تقوى على النمو .

(٤) اتاحة حرية استخدام وسائل الاتصال الثقافية لكل المواطنين دون تمييز فالكل فى كنف الحياة سواء .

(٥) التحرر من التمييز بين الأفراد والجماعات والابقاء على انسانية الانسان بعد القمع الشديد والاستعباد المطلق الذى مازال يشكل العنصر الضاغط فى كل نظام سياسى قائم على أرضنا العربية .

(٦) فتح الأبواب والنوافذ لكل الروافد الثقافية حتى المتعارضه منها والمتناقضة .

(٧) احترام كل العقليات وتقدير وجهات النظر والاهتمام بكل ما هو فكر .

(٨) تفاعل مجموعة من الأفراد المتميزين فى حقبة زمنية معينة ، وتعدد هذه المجموعات بحيث تشكل كل مجموعة فريق عمل فى جانب من جوانب الحياة .

(٩) الأدراك الواعى لكل طريف وجديد ودفعه وحفزة واستثماره .

(١٠) أن نبدأ الآن والا ضاعت الفرصة إلى الأبد فالقطار لا ينتظر أحد ولكن على الناس أن ينتظروا القطار .

هكذا تكون كل محاولة جادة فى أطار من تعادلية الفكر مع الواقع هى الضمان الوحيد لتحديد معالم مشروعنا الحضارى ، ثم تأتى مرحلة صياغة المنهج التطبيقى لهذه الرؤية على النحو التالى : ـ

١ ـ إعادة تشكيل العقل العربى والخروج من حالة الجمود التى عانينا منها فترات طويلة .

٢ ـ تحديد توجهات عامة ذات طابع قومى تتفق عليها كل الأنظمة العربية تلبية لمطالب شعوب هذه الأمة .

٣ ـ توحيد برامج التربية والتعليم والتثقيف حتى تنتهى ظاهرة الثنائية والازدواجية فى فهم التاريخ القومى للأمة العربية .

٤ ـ اعادة صياغة التراث الفكرى والعلمى العربى والإسلامى بعد تنقيته من كل عوامل الضعف والتخلف وصياغة نظريات جديدة من خلال الوعى بهذا التراث .

٥ ـ وضع استراتيجية ثقافية فى أطار المشروع الحضارى العربى تجمع كل جهود المثقفين العرب وتحطم الحواجز المصطنعة للثقافة العربية الواحدة .

٦ ـ دعم العلوم العقلية كالفلسفة والرياضة والمنطق والجدل والمناظرة وعلم أصول الفقة وفلسفة العلم .

٧ ـ السعى لتوسيع دائرة الحوار والجدل والمواجهة الصحيحة لكل المشكلات الحضارية لأمتنا العربية .

٨ ـ وضع خطه علمية لتنشيط حركة الترجمة .

أن ذلك كله يمكن أن تضمن له الفلسفة الوضوح والتميز والدقة فى أطار منهجى يستند إلى الوعى بالتاريخ الكلى للحضارة الانسانية .

أن الفلسفة لعبت دوراً هاماً فى كل مراحل الحضارة الانسانية وهى حتى اليوم قادرة على أن تمارس هذا الدور بشرط أن نملك القدرة على التفلسف ◆

الهوامش

١ ـ ابن النديم الفهرست ، دار المعرفة ، بيروت . د . ت . صـ ٣٣٨ .

٢ ـ دافيد سانتلانا : المذاهب اليونانية فى الفلسفة فى العالم الإسلامى حققه وقدم له وعلق عليه د. جلال شرف ، دار النهضة العربية ، بيروت ، سنة ١٩٨١ صـ ١٥١ .

٣ ـ د. عبد الرحمن بدوى منطق أرسطو ـ وكالة المطبوعات (الكويت) ودار القلم (بيروت) الطبعه الأولى سنة ١٩٨٠ صـ ٨ .

٤ ـ د. توفيق الطويل : فى تراثنا العربى الإسلامى ، عالم المعرفة (٨٧) مارس ١٩٨٥ ، الكويت ، صـ٧٦ .

٥ ـ انظر رسائل الكندى الفلسفية جـ ١ ، تحقيق وتقديم وتعليق د. محمد عبد الهادى أبو ريده ، دار الفكر العربى لجنة التأليف مكتبة الخانجى القاهرة ٧ الطبعة الثانية .

٦ ـ انظر بين الدين والفلسفة فى رأى ابن رشد وفلاسفه العصر الوسيط محمد يوسف موسى ، دار المعارف بمصر ، الطبعة الثانية ، صـ ٥٥ .

٧ ـ المرجع السابق ، صـ ٧٩

٨ ـ المرجع السابق ، صـ ٨٢

٩ ـ الكندى، كتاب الكندى إلى المعتصم بالله فى الفلسفة الأولى مهن رسائل الكندى الفلسفية جـ ١ صـ ٢٥ .

١٠ ـ الكندى ،كتاب الجواهر الخمس ضمن رسائل الكندى الفلسفية جـ ٢ ، صـ ٨

١١ ـ الفارابى، تحصيل السعادة تحقيق د. جعفر الأندلس ، دار الأندس بيروت ، الطبعة الثانية سنة ١٩٨٣ ، صـ ٧٨ .

١٢ ـ المرجع السابق صـ ٨٨

١٣ ـ المرجع السابق صـ ٩٢ ، ٩٣

١٤ ـ ابن سينا،عيون الحكمة تحقيق د. عبد الرحمن بدوى دار المطبوعات الكويت دار القلم بيروت ، الطبعة الثانية سنة ١٩٨٠ ، صـ ١٦ .

١٥ ـ المرجع السابق نفس الموضع .

١٦ ـ المرجع السابق صـ ١٧

١٧ ـ ابن رشد ، فصل المقال ، مكتبة التربية ، بيروت سنة ١٩٨٧ ، صـ ١١

١٨ ـ الفارابى ، كتاب الجدل ، تحقيق د. رفيق العظم ، دار الشرق ، بيروت سنة ١٩٨٦ صـ ١٣

١٩ ـ ابن رشد، تلخيص كتاب أرسطوطاليس فى الجدل ، تحقيق د. محمد بليم سالم الهيئة المصرية للكتاب سنة ١٩٨٠ صـ ٤

٢٠ ـ الجوينى ، الكافية فى الجدل ، تحقيق د. فوقيه حسين محمود ، عيسى البابى الحلبى ، القاهرة ، سنة ١٩٧٩ ٧ صـ ٢٠ ، ٢١

٢١ ـ د . محمد مهران مقدمة تطور المنطق العربى لنيقولاريش ، دار المعارف ، القاهرة الطبعة الأولى ، سنة ١٩٨٥ ، صـ ٨٤

دراسة

الموروث الشعبى الفلسطينى فى ثورة ١٩٣٦ - ١٩٣٩ فاعلًا ومتفاعلًا

فؤاد إبراهيم عباس

الفنون ● القاهرة ● العدد ١٠١ ● ٢٤ ربيع الأول ١٤١١ ● ١٤ أكتوبر ١٩٩٠ م

كان اختيارنا لهذه الدراسة عن الموروث الشعبى الفلسطينى فى ثورة (١٩٣٦ — ١٩٣٩) ينصبّ على تصوّر أنّ هذا الموروث فاعل ومتفاعل مؤثر ومتأثر بالنسبة لتلك الثورة . ورحم الله مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز بادى صاحب « القاموس المحيط » الذى أرجع المعنى الرئيسى لمادة الفعل الثلاثى (أثر) إلى معنى « بقية الشىء » وقياسا على هذا المعنى فإنّ فى تلك الثورة الشعبية ما يذكرنا بهذا « الموروث » وفى هذا الموروث ما يذكرنا بتلك الثورة ، وإذا كان الأثر الوجدانى الوطنى للموروث الشعبى فى تلك الحقبة من الزمن قد وصل إلى قمته إبّان تلك الثورة ذاتها ، فإنّ بقية الفعل الوجدانى الوطنى تظلّ خالدة على مرّ السنين كلما استرجعنا أحداث الثورة أو كلما قرأنا موروثنا الشعبى أو استمعنا إليه .

وعند الحديث عن الموروث الشعبى بشكل عام اصطلح باحثو الموروث الشعبى أن يقسّموه إلى ثلاث دوائر رئيسية تمثل ألوانه المختلفة تيسيراً وتسهيلاً لأبحاثهم :

فتأتى الدائرة الأولى عن المروّيات أو المحكيّات ، وتأتى الدائرة الثانية عن العادات والمعتقدات الشعبية على اختلاف صنوفها وأنواعها ، أمّا الدائرة الرئيسية الثالثة فتأتى عن الممارسات بما فيها من دوائر صغرى كالحركات والفنون التشكيلية والصناعات الشعبية .[٢]

ونحن فى هذه الدراسة سنتناول من هذه الحصيلة الشعبية ما كان بارزاً منها فقط فى إطار الأثر والتأثّر بالنسبة لثورة (١٩٣٦ — ١٩٣٩) فنأخذ من المحكيّات أو المروّيات الشعر الشعبى والغناء الشعبى والأناشيد وما هو من نسق السير الشعبية .، والأمثال الشعبية ، ثم نعبر عن الباقيات من المحكيات فى باب أفردناه تحت عنوان « أقوال الناس » كما نأخذ من دائرة العادات والمعتقدات تلك التى كان لها مساس بالنضال الشعبى وهى التى أصبحت تقاليد نضالية موروثة — عندما أضيفت إلى عاداتنا منذ ثورة (١٩٣٦ — ١٩٣٩) ، وأخيراً فإننا سنتناول بالبحث من الدائرة الرئيسية الثالثة موضوع اللباس الشعبى والنسيج الشعبى إبّان تلك الثورة .

وإذا بدأنا حديثنا عن الشعر الشعبى كما هو فى ثورة (١٩٣٦ — ١٩٣٩) تبرز صفتان فاعلتان لهذا الشعر : صفة الكلمة الشعرية النبيلة المواكبة للرصاصة والتى تنفجر كالرصاصة تلهب الوجدان الشعبى الوطنى وتعمل على تعبئة الشعب فى اتجاه التثوير ، والصفة الثانية هى صفة الشعر الذى يؤرخ الثورة فى اتجاه التعبئة والتثوير أيضا مضافا اليها التنوير . ولا غرابة فى الإطار الأوّل . أن نعثر على قائمة من الشعراء الشعبيين الذين عاشوا ثورة (١٩٣٦ — ١٩٣٩) ممن ينطبق على كل واحد منهم صفة شاعر وثائر شاركوا فى الثورة وخاضوا معارك فيها ، ومارسوا نشاطهم فى الحركة الوطنية ، وزُجّ ببعضهم فى السجون والمعتقلات ، كما أطلعوا الكلمة الرصاصة أيضا ، ولاقوا باشعارهم واهازيجهم الوطنية تعاطفا جماهيرياً واسعاً ، ونسجل الكثير من أشعارهم على أسطوانات استمتع إليها الشعب فى التجمعات والمظاهرات وحتى فى الأفراح . هؤلاء الشعراء كانت لهم شعبية مرموقة لأنهم استخدموا الكلمة السهلة فى اشعارهم كما تميزوا بالصدق فى التعبير عن قضية شعبهم ؛ كان صدقهم بالقول والفعل .. كانوا يثورون الناس وكانت رصاصاتهم أنفذ من كلماتهم .. ومن وجهة نظر شعرية خالصة فانهم غنوا للثوار فى الجبال وللفلاحين على البيادر وفى الكروم والبساتين وكان شعرهم بمثابة خبز القمح المفضل لدى أفراد الشعب لأن عبّر عن حياتهم اليوميّة .

فرحان سلّام شاعر شعبى شارك فى ثورة ١٩٣٦ والحركة الوطنية[٣] فريد عودة شاعر شعبى ثائر أيضاً شوهد فى السجن بعد أحداث ثورة ١٩٣٦[٤] ، موسى محمد الرحّال شاعر شعبى كذلك كان يحرث الأرض فى النهار ويطلق النار فى الليل على قوّات الانتداب البريطانى[٥] وكان الشاعر الشعبى نوح إبراهيم أحد الشخصيات القيادية البارزة للحركة الوطنية الفلسطينية فى ثورة ١٩٣٦ وهو أحد

شهدائها لم يسقط على مذبح معتقداته الوطنية فحسب وانما على مذبح ممارسة الوطنية أيضاً[6] كان ذلك فى أوائل شهر رمضان كما هو موافق فى عام ١٩٣٨ على جبل الطبيعة المحاذى لقرية (طمدة) وليس على جبل الضميدة كما ورد خطأ فى الموسوعة الفلسطينية[7] قاد نوح الثورة فى منطقة الجليل الغربى بعد أن كان قد اتصل بالشيخ عز الدين القسّام ، ولما طبع الشاعر ديوان شعره وضع على الغلاف صورة القسّام . ومما حفظه الفلسطينيون عن ظهر قلب قصيدته فى رثاء القسّام التى جاء فيها :

عز الدين ياخسارتك
رحت فدى لأمتك
مين ينكر شهامتك
ياشهيد فلسطين
عز الدين يامرحوم
موتك درس للعموم

وانحياز الشاعر للمسحوقين بحكم نشأته كابن عائلة فقيرة كان أحد العوامل التى أوصلته إلى القسّام[8] ويعكس شعره هذا الاتجاه ، من ذلك قصيدته التى يخاطب فيها بحّارة يافا المصريين فى عام ١٩٣٦ عن عملهم فى الميناء بعنوان (تحيى رجال البحريّة) والتى جاء فيها :

فى الإضراب ضحّوا كثيرْ
واجهوا الأمر العسيرْ
وكانوا مَثَلْ للجميعْ
من كبير ومن صغيرْ
رستِ اشهر صبر علطول
رفضوا الربح الوفير
والمثل يحكى ويقولْ
الشرف عندِ الفقيرْ

الصفة الثانية وهى صفة الشعر الذى يؤرّخ الثورة صفة نابعة جذورها من أصالة تاريخنا العربى ، وإذا كان الشعر كوثيقة تاريخية للأحداث بشكل عام قد أغنى تاريخنا العربى منذ عصر الجاهلية حتى الآن كما فعل أبو عبيدة الذى أغنى دراستنا التاريخية بكتاب النقائض وفيه استخدام الشعر كوثيقة فى الحديث عن أيام الجاهلية ، وكما فعل الجاحظ الذى استخدم الشعر فى رسم صورة صادقة تاريخية عن المجتمع الجاهلى ، وفى الإسلام كذلك عثرنا على شعر قد استكمل الابعاد التى تحققها الصورة الكاملة فى أيام الردّة فى الإسلام وكذا وقائع الفتوح الاسلامية وأحداث أخرى بعدها[9] نقول : إذا كان الشعر فى الاتجاهات الحديثة فى البحث وثيقة تاريخية تغني أحداث التاريخ وتحقق وقائعه ، فإنّ الشعر الشعبى وهو نتاج شعبى خالص يكون اكثر التصاقاً بأخبار الشعب ، وفجأة نرى فيها الثغرات التى لم تشر إليها أحيانا كتب التاريخ ، ونحيط علماً من خلال جزئيات التفاصيل على جوانب كثيرة من واقع الأحداث .

من هذه الأحداث المعارك نفسها التى خاضها الثوّار ضد قوات الانتداب وهى كثيرة كان منها فى عام ١٩٣٦ معارك الخضر ، وعصيرة الشمالية ووادى عارة ، وبلعا ، ووادى التفاح ، وجبل المفطار ، وحلحول ، مريت امرين ، والفن ، قوميّة ، وعزّون ، وغيرها . وكان منها فى عام ١٩٣٧ معارك اليامون ، وعرّابة البطوط ، وغيرها . وفى عام ١٩٣٨ كان منها معارك أم الفحم ، وجبل الجرمق ، وباب الوا ، والليّات ، وأم الدرج ، وجودة بحلحص ، وغيرها ، وفى عام ١٩٣٩ كان منها معارك بن نفيم ، وصرّف حلاوة ، وسانور ، وغيرها .

وصف الشاعر الشعبى محمود زقوت معركة بلعا فى عام ١٩٣٦ بقصيدة شعبية أولها :

أوّل معركة فى بلعا
كانت هى يوم الجمعة
استشهدوا فيها سبعة
قتلاهم من محصورين
والمندوب فى البلاغات
قال : وما وقع إصابات

ووصف الشاعر الشعبى (محارب ذيب) معركة (بنى نعيم) فى منطقة الخليل والتى خاضها عبد القادر الحسينى مع مجموعة من المجاهدين فى ١٤ تشرين أول ١٩٣٨ ، حيث وقعوا فى كمين نصب الانجليز واستشهد كثيرون كان من بينهم على الحسينى ، وأصيب فيها عبد القادر نفسه بجراح خطيرة وقد ظننت مجموعة انه قد اصبح فى عداد الشهداء ، وكان طرف ردائه بادياً بين الحجارة فعثر عليه أهل القرى فى اليوم التالى وأنقذوه ودخل المستشفى الانجليزى فى الخليل[10] ويروى محارب ذيب فى قصيدته بعض إحصائيات عن المعركة ، غير ان الشاعر الشعبى (موسى محميد الرحّال) اورد تفصيلات ما حدث فى المعركة وما حدث فى الكهف الذى سُدّ بالحجارة كقوله :

حطو الغندور جُوّا القبورْ
بالزّهر عليهْ تطوفِ
واختم واصلّى ع محمد
كل الحَجاج اليه تطوف

كما عبّر الشعر الشعبى عن ممارسة الثوار نسف القطارات وقلب الدبابات ، وعن مهاجمة المستوطنات الصهيونية كقول الشاعر الشعبى محمود زقوت[11] .

أما نسف القطارات
صار موضه من الموضات
والقلاب الدبابات
شلّحوا العكسر مرّتين

وكقوله عن مهاجم مستوطنة « كفر عصيون »

على كفار عصيون صار المنادى
يوم عبوس يوم شر واستطارة

وإذا ما وافق الشعر التلحين ولان له كانت القصيدة أو المقطوعة أغنية وكان الشعر الشعبى غناءً شعبياً

وفى إطار ذكر المعارك فقط دون التطرق إلى وصفها أو ذكر تفصيلاتها ورد الكثير من أسماء المعارك فى الأغنيات الشعبية حتى أغنيات الأفراح ومن ذلك :

والعديس هو منّا
ياويل اللى نحاربو
بالسيف نقطع شارتو
هز الرمح بعود الزين
وانتو ياشامى منين

واحنا شباب فلسطين
والنِشمْ والنمستينْ
يابو العديس لا تهتمْ
واحنا شرًا بين الدم
فى بلعا ووادى التفاحْ
صارتْ هجمة وضرب سلاحْ
يابيض يا ملاحْ
بالله تزغرتنا
يوم وقعه بيت امرين
يتشمّخ شَلْع المراتينْ
طُلى علينا من البيلكون[١٢]

ومن تاريخ ثورة ١٩٣٦ على نسق (الدلعونا) أغنية شعبيّة من كلمات الشيخ عبده الطريعى يؤنن فيها تلك الثورة التى طعن الشعب فى نهايتها من الخلف ويقول فيها :

أوّل ما نبدى نمدح الزين
نبى محمدْ كحيل العين
والورد فتح جوا الجنين
كرامه للنبى سميح الكونا
تبده فلسطينْ وتقول ارحمونى
من هالخبايثْ اللى إجونى
الله اكبر علىّ باعونى
تاطمعوا فى الهجرة ع فلسطينا

وكذلك كانت الأغنية بكلمات فرحان سلّام والتى سجّلت على أسطوانة ، ومنها :

إنْ كان بلفور يجهلْ قيمة الأوطانْ
نِحْنَ بارواحنا نفدى أراضينا

وكذلك كانت الأغنية التى كانت تُغنى فى أفراح الزواج وفيها لازمة تقول : (ياحلالى يامالى) روى فيها الشاعر الشعبى محمد عبد اللطيف مهزلة النزاع الحذبى بين المجلسيين (رجال المفتى) والنشاشيبيّة (المعارضة) فى ثورة (٣٦ — ١٩٣٩) وأول الأغنية :

أول ما نبدى ونقول
نصلّى ع النبى العدنان
ياحلالى يامالى
شىء رتبتهْ من عقلى
وبحكى ع قدر الإمكانْ
ياحلالى يامالى
نمدح الحاظرْ فيكم
والغايبْ تايجبنا هانْ
ياحلالى يامالى . .

فى مجال الأغنية الشعبية نذكر أيضاً صدر القصيدة لنوح إبراهيم التى كان يغنيها الأطفال فى دور الحضانة بما فيها من قيمة تربوية وهى :

انا العربى ياعيونى
عند الموت ارمونى
بمحى اسم الصهيونى
لاحمى بلادى فلسطين
من كيد المستعمرين

وفى مجال الأغنية الشعبية نذكر كذلك قصيدة نوح إبراهيم الموجهة إلى القائد الإنجليزى (مستر دل) وكان الشاعر قد قابله بعد خروجه من السجن وصرح له الجذال دَل بانه معجب بالعرب وشجاعتهم ومنها :

ياحضرةِ القائد (دِل)
لا تظنِ الأمّة بتِميلُ
لكنْ انتَ سايرْها
يمكنْ على يَدَكْ بتِحَلْ
* * * *
إنْ كنت عاوزْ ياجنرالْ
بالقوةْ تغيّر هالحالْ
لازمْ تِعْتِقدْ اكيدْ
طَلَبَكْ صَعْبْ مِن المُحالْ
لكنْ خُذها بالحِكْمَةْ
واعطينا الثَمَنْ ياخالْ
ونفِّذْ شروطِ الأمّة
من حُرّيّة واستقلال
ودبِّرْها يامستر دِلْ
يمكن على يَدَكْ بتِحِلْ . .

كانت هذه الأغانى تسجّل على أسطوانات وتغنى بالفونوحراف بالبوق ذى الرقبة الطويلة والذى كان يسميه الناس (الصندوق اللى بيغنى) وكان يقتنيه الموسرون فى بيوتهم : وتستمع إليه جمهرة الناس فى المقاهى فى المدن والقرى .

وما يشيع على ألسنة الناس حتى فى السياسة كما تغنوا به غناءً تغنوا به أناشيد ، سواء كانت تلك الاناشيد بكلمات عامية أو بكلمات فصحى ، وقد نقل عن (ساريزالو) أحد علماء الموروث الشعبى العام « إن الاغنية الشعبية كانت تستعمل الفصحى فى كثير من الاقطار ويؤيد ذلك اغان شعبية دونت فى القرن التاسع عشر[١٣] .

من هذا المنطلق كانت اناشيد الشاعر إبراهيم طوقان مثل نشيد

موطنى موطنى ، الجلال والجمال
والسناء والبهاء فى رباك
والحياة والنجاة والهناء والرجاء فى هواك

ونشيد

وطنى أنت لى والخصم راغم
وطنى أنت كلُّ المنَى

تُنشد فى ثورة (١٩٣٦ — ١٩٣٩) فى المدارس وفى فرق الكشّافة وفى المظاهرات جنبا إلى جنب مع أناشيد أخرى مثل نشيد :

نحن جند الله شبان البلادْ
نكره الذل ونأبى الاضطهاد

ونشيد :

ياليوثَ الوغى
خصمنا قد طغى

ونشيد :

سيروا للمجد طُرًا
سيروا للحربِ

ونشيد :

ثبوا على الخصم اللدودْ
نار الوغى ذات الوقود

ونشيد :

يابنى الأوطانِ هبوا
من رُقاد مستديمْ

ونشيد :

بلاد العُرْب أوطانى
من الشام لبغدانِ
ومن نجدٍ إلى يمنٍ
إلى مصر فتطوان

وغيرها كثير . .

كانت تلك الأناشيد تتخللها هتافات فى التظاهرات الفلسطينية وبعض تلك الهتافات كان مُلَحناً مثل :

سوريا أمنا الحنون
شبابها اختاروا السجون
عليهم الموت يهون
بقيت علينا فلسطين
وخلاصها ع الحاج أمين

وفى محاذاة الشعر يأتى السرد القصصى على نمط السيرة الشعبية التى تتضمن شعراً فى العادة . الشعر والربابة تصاحبان السرد القصصى الذى روى أمثلة من قصص البطولة والتضحية التى بذلها الأبطال فى مسيرة النضال الفلسطينى فى ثورة (١٩٣٦ — ١٩٣٩) تماما كما تصاحبان سيرة الزير سالم أو تغريبة بنى هلال على سبيل المثال : فتكون البداية أولاً بالنثر ويتبعه الشعر هكذا .. الشعراء الشعبيون خلال ثورة (٣٦ — ١٩٣٩) فعلوا هذا وبعضهم فعلوه بمصاحبة الربابة وقريب من هذا ما فعله نوح إبراهيم الذى سرد قصة رائعة شعبية من روائعه الشعرية دون استخدام الربابة . قال نوح : « سأحدثكم عن قصة لامرأة فلسطينية قروية طاعنة فى السن مات زوجها ولم يخلّف لها إلاّ ولداً يافعاً وبيتاً بسيطاً وبعض الأثاث البالى ، وفى ابان ثورة (٣٦ — ١٩٣٩) وفى سفوح الجبال حيث كانت تقوم المعارك شديدة الهول جاءت تلك الأم إلى ولدها لصغير تحثه على الجهاد فى سبيل وطنه ، فأجاب ابنها بأنّه لا يملك سلاحاً ، فما كان منها إلاّ أن باعت ما تملك من متاع وأثاث ، واشترت له بندقيّة ليقاتل بها . صعد ذلك الشاب الصغير إلى الجبل فى الليب ورأى ما لم يعهده وما لم يألفه من دوىّ الرصاص ودوىّ المدافع وأنين الجرحى فرجع خائفاً ، وأتى أمّه وأطلّ من ثقب الباب ، فرأى تلك الأم الشريفة جالسة على الأرض حيث لا فراش ولا ضوء سوى شمعة صغيرة ، مولية وجهها نحو القبلة ، تدعو الله ان يعلى شأن وطنها ودينها ويثبت قلب ابنها الصغير . طرق الابن الباب فسألت : من الطارق ؟ أجابها : ابنك ، فما كان منها إلاّ أن قالت : كذبت ياهذا ، فإنك لست ابنى لأنه ذهب يجاهد فى سبيل الله والوطن ، فما كان من الشاب إلاّ أن خجل من نفسه وتقريع امّه ونكرانها له ، فرجع إلى الجبل ، ولم يطلع فجر اليوم الثانى إلاّ وكان ذلك الشاب الصغير فى عداد الشهداء لأنه استبسل كثيراً فى القتال وكان فى مقدمة الصفوف . ولما أتوا به إلى أمه جثةً هامدةً صارت تهلل وتكبر فرحةً مسرورة وهى تقول : الآن أنا اعتز بمثله . ومما يدهش ويرفع الراس انه لما أراد أصحاب المروءات أن يقدّموا لها مساعدة مادية رفضت بإباء وشمم قائلة : أليس من العار علىّ أن آخذ ثمناً لدم ابنى الشهيد !؟

أما رائعة نوح إبراهيم من الشعر الشعبى فتبدأ بقوله :

اسمعوا إلى ياسادات
وخصوصاً ياسيداتْ
قصة شاهدْتها بالذات
من امرأة قروية
***
قصّة عجيبةْ ياناس
حوادثها بترفع الراسْ
واللى عنده إحساس
يتمعّنْ فيها شوية

إلى ان يختمها بقوله :

اسمعوا ياأهل الهِمّةْ
وخصوصاً نساءها لأمة
حيّوا جميعا هالحرمه
ام النخوة والحميّة
هَلّى نكرتْ ابنْها
لأجل انقاذْ وطنْها
تعلموا وخذوا عنها
هالمبادىء العلية
وترجموا هالحكاية
تقرأها الامه الغربية
اقرأوا الفاتحةْ للشهداءْ
اللى ضحوا ارواحهم فداء
وهكذا فلتكن النساء
وكل امرأة عربية

فهل ينفذ المستعمون إلى هذا الشعر وصيّة الشاعر الشعبى نوح إبراهيم !؟

هل يعمد الأدباء المبدعون إلى الاستفادة من مضمون هذه القصة لانجاز عمل ابداعى مسرحى او روائى او تليفزيونى أو اذاعى مثلا !؟

وهل يعمد المترجمون إلى ترجمتها إلى لغات حيّة ؟!

هل يستلهم رجال الأدب المضمون العظيم لهذا النموذج فى نقل تراثنا الثورى الشعبى إلى الأمم الصديقة .

هذا ما نأمله ، وما تأمله روح نوح إبراهيم ..

واستطرداً لمزيد من الحديث عن فنون القول يبرز المَثَل الشعبى كما كان خلال سنى ثورة (٣٦ — ١٩٣٩) .

وقد لاحظ غسّان كنفانى من خلال دراسة قيمة له عن تلك الثورة انحدار الأمثال الشعبية المستسلمة للخنوع والقهر والانسحاق والتواكل والعبودية ثقافة خاملة لا جدوى منها بدءاً من عام ١٩٣٦ ، واورد غسّان كنفانى[١٤] نماذج من تلك الأمثال الخاملة مثل :

— اللى بياكل من خبز السلطان بيضرب بسيفو
— كلب الأمير أمير
— معك قرش بتسوى قرش
— اللى ما بيجى مَعَك تعال معو
— العين مابتعلاش عن الحاجب
— قد بساطك مد رجليك
— الدنيا مع الواقف
— ابن العازة عكازة
— أنا اول من طاع وآخر من عصى

إلى آخر ذلك من الأمثال :

نقول إن غسّان لاحظ انحدار مثل هذه الأمثال إلى الخلف وإن كان لم يجرؤ على القول بانها طمست تماماً .

بالمقابل وهذا ما لم يورده غسّان برزت إلى الأمام أمثال شعبية فيها معان وطنية مثل :

— زوان بلادنا ولا قمح الصليبى
— القوة براس المدفع
— الدم ما بيصرش ميّة
— من جد وجد
— ما يفل الحديد إلاّ الحديد
— دبرها يامستر دل .
— مين خَلّف ما مات
— الرزق بدّه نَطّة
— الرجال عند أقوالها
— موت الفتى بعزّة مثل ليلة عرسه
— قوم ياعبدى تقوم معك
— من طين بلادك حط ع خدادك
— كبير القوم خادمهم .

إلى آخر ذلك من الأمثال الايجابيّة التى تدفع إلى نبذ الاستسلام للخنوع والقهر والتواكل والانسحاق والعبودية .

وتفسير هذه الظاهرة نابع من استخدام الأمثال الشعبية على ألسنة الناس بما يستتبع مجرى أحاديثهم التى تعكس حياتهم اليومية ، وما كانت تلك الحياة فى أيام ثورة (٣٦ — ٣٩) لتخرج عن مسيرة النضال والعمل فى حقول وطنية تخاطب ضمير الشعب وكرامته والتصاقه بوطنه وأرضه .

إلى جانب الشعر الشعبى والاغنية والنشيد والسرد القصصى على نمط السيرة والمثل الشعبى نضع عنواناً آخر نختم فيه حديثنا عن المرويّات أو المحكيات الشعبية خلال ثورة (٣٦ — ١٩٣٩) هو أحاديث الناس كما كانت على المصاطب وفى الأجران على البيادر وفى مناديل العائلات والحمايل وفى الأعراس وفى البيوت ومن ذلك : نقد الناس للتناحر الحزبى كشكل من اشكال السلبيات التى كان لها مردود سىء على نتائج الثورة وفعاليتها ، ولسان حالهم كان يقول مع الشعر الشعبى :

بالله يارجال الأحزابْ
تتناسو الأحقاد الشخصيّةْ
أفراد الشعب تطالبكم
والأقصى يحلفكم
تبقى وحدة كلمتكم
جمعاً لإخلاص النيّةْ

من أحاديث الناس أيضا : نداء الملوك والأمراء ونداء المقاتلين ففى الأسبوع الثانى من تشرين أول اكتوبر ١٩٣٦ كان نداء الملوك والامراء العرب إلى شعبنا بايقاف اضرابه العظيم . حقاً لقد كان نداء الملوك والامراء وثيقة موجودة فى تاريخنا . فى الوثيقة قول الملوك والأمراء : « ندعوكم للإخلاد إلى السكينة حقنا للدماء معتمدين على حسن نيات صديقتنا بريطانيا ورغبتها المعلنة يتحقيق العدل » نقول : حقاً كان هذا النداً ، وثيقة موجودة فى تاريخنا ، ولكن فى تاريخنا وثيقة أخرى شعبية صدرت فى الوقت نفسه باسم الحرس الوطنى صدرت فى الأسبوع نفسه الذى كتب فيه نداء الملوك والأمراء فى النداء قول المقاتلين : « اليكم ايها الانجليز . . لا مهادنة بيننا حتى تجاب مطالبنا الحقّة . . وهذه لا نحتاج إلى ذكرها لكم . . يدركها الطفل فى مهده والشيخ على حافّة . قبره . . ان فسلطين لنا أو نطوى شهداء .

من احاديث الناس كذلك : تعانق الهلال والصليب من أجل فلسطين ورفض الطائفية ولسان حالهم يقول مع الشعر الشعبى :

المسلم والمسيحى
اتحادهم قوى ومنيعْ
والدين والمذهب لله
اما الوطن للجميع

كما يتحدثون فى المعنى نفسه عما عبّر عن نفسه أحد مسيحيى فلسطين الكبار أمام لجنة بيل فى عام ١٩٣٧ حيث قال : « ان وحدة نضالنا لا تقوم على دين ودين ولكن على أرض وتراث عربى أصيل . . إنّ (بلفور) يقول امام مجلس اللوردات البريطانى عن أعداء وطننا وأرضننا انّ لهم فضلاً على المسيحية والمسحيين . . ولكننا لا نعرف أين هذا الفضل على الإطلاق . . إلاّ اذا كان نصيب المستعمر ونصيب الشركاء فى انقسام الأرباح والمصالح هو الذى يوزن به هذا الفضل »[١٥]

ومن حديث الناس أيضاً التعليق على ما سمعوا عن الشيخ العاص والشيخ الأسورى أيضاً الذى ذهب إلى مثلث طولكرم نابلس جين ليقاتل .

يقول الشيخ الأول للشيخ الثانى : ان أبناء فلسطين هنا هم قوّة وركيزة لنا فى سوريا ، وكأنى أرى الثورة فى سوريا ضد المستعمر هى هنا على تراب فلسطين .

ومثل هذا القول فى مضمونه ومعناه وحدة النضال الشعبى العربى من أجل حرّية العرب أجمعين . .

وعند الانتقال إلى الدائرة الثانية من دوائر الموروث الشعبى الرئيسية وهى دائرة العادات والمعتقدات يهمنا أن لا نبرز العادات والمعتقدات التقليدية التى كانت قد أثريت وتهذبت خلال سنى ثورة (١٩٣٦ — ١٩٣٩) إلاّ انها لم تلعب اثرها الكبير فى الفعل والتفاعل والأثر والتأثير اللهم إلاّ تلك التى اختصت بتقاليدنا المرتبطة بالشرف والكرامة والحفاظ على الأرض والعرض ، لكن أضيف إلى تقاليدنا فى سنى تلك الثورة أو تعززت بها عادات نضالية فلسطينية مثل النجدة والمناصرة ، والمرابطة ، والمظاهرة المقاتلة .

ومن أمثلة النجدة والمناصرة ما حدث فى معركة بنى نعيم فى ليلة السادس من كانون الثانى يناير من عام ١٩٣٩ . كانت أرض المعركة رقعة من الأرض واسعة جنوبى القدس بين بيت لحم والخليل ، . وكانت خطة الجيش البريطانى أن يقوم خمسة آلاف جندى بدعم من الآليات المدرّعة بتطويق المنطقة . بغرض تمشيطها من الثوار ووزع قائد الثوار رجاله على مبدأ الانتشار موهماً العدو بأنّ عددهم كبير . . واستغرق القتال سحابة النهار ، وتميز اليوم بتدفق نجدات المناصرة للثوار من سائر قرى القدس وبيت لحم والخليل .

كان ذلك اليوم مشهوداً بإطباق أهل النجدة على الجنود البريطانيين وخسر العدو فى المعركة خمسة وسبعين تتيلاً . . وتمكن الثوار من إسقاط طائرة حربية . . ذلك كان مثلاً بارزا على النجدة والمناصرة تقليداً وعُرفاً ومبدأ شعبياً يحمله ثوارنا وشعبنا كموروث شعبى نما وترعرع فى ثورة (٣٦ — ١٩٣٩) ، يعتزون به بعد ان كانوا قد ورثوه أصلاً أبا عن جد وكابراً عن كابر وتجربةً نضالية تصاعد أثرها خلال اكثر من نصف قرن .

ومن موروثنا الشعبى النضالى ايضاً فى ثورة (٣٦ — ١٩٣٩) المرابطة ومن أشهر مرابطات الثوار ما كان منها فى مثلث طولكرم نابلس جنين ، وما كان منها فى باب الواد شمالى غرب القدس ، وجبال الخليل ، واشهر رباطات باب الواد رباط تموز يوليو من عام ١٩٣٦ حيث كان ثوارنا يتصدون باستمرار وفعالية لقوافل الصهاينة المحروسة بالجند

البريطانية ، وكثيراً ما كان هذا يتسبب فى إشتعال نار المعرك على جنبات باب الواد كما حدث فى الأعوام (٣٧ ، ٣٨ ، ١٩٣٩) .

أما المظاهرات الشعبية المقاتلة فقد بدأت فى عام ١٩٢٠ ولكنها تصاعدت فى عمق فعاليتها فى ثورة (٣٦ — ١٩٣٩) وفيها سقط الشهداء والجرحى والأيدى لا تزال تقبض على الحجارة والسكاكين ، والخناجر لا تزال صاعدة صوب السماء تهتف بحياة فلسطين وسقوط الصهيونية والاستعمار .

فى نهاية بحثنا هذا وفى إطار الدائرة الرئيسية الثالثة والأخيرة من الموروث الشعبى لابد من نقلة إلى الصناعات الشعبية وقد اخترنا الحديث عن الملابس والاقمشة الشعبية منها .

بشكل عام تعتبر بعض الملابس الخاصة بالرجل والمرأة من السمات الدالة على الموروث الشعبى الفلسطينى ، والفستان الذى ينتمى إلى بيت لحم أو بيت جالا أو رام الله أو المجدل أو عكا أو بيت صفافا أو غيرها من مدن وقرى فلسطين فى خيوطه أو طريقة حياكته وتطريزه هو صورة المدينة أو القرية الفلسطينية بما فى ذلك من تعبير فى إطار الموروث الشعبى : فازيابيت لحم ذهبية الخيط ومطرزة على طريقة اللف وهو طابع مميز لما تصنعه المرأة التلحمية بيديها ، ويغلب على التطويز التلحمى خرزة الصليب منذ اجيال عديدة اى ان يكون التطريز على هيئة صلبان .

وتتحكم البيئة أحياناً حتى فى الألوان بالنسبة للصناعات الشعبية والملابس فالطاقية فى البادية لابد ان تكون من الوبر فتأخذ لونها الطبيعى وهو لون وبر الجمل ، بينما فى المدن تصبغ الطاقية بمختلف الألوان لتوفر الصباغة وسهولة انجاز ذلك . وان الوان الازياء واشكالها وهيأتها وانماطها واحيانا زخارفها لا تقوم على مجرد الذوق ولكنها استجابة محتمة لأعراف . فماذا فعلت ثورة فلسطين ؟ ثوار عام ١٩٣٦ بفلسطين نشروا زياً موحداً هو الكوفية والعقال لخدمة الثورة وهذا دليل على انّ الزى الشعبى يقوم بوظائف تتجاوز مجرّد الكساء . وماذا فعلت الثورة بالثوب المطرز ؟ كانت بداية ان يحل شكل القنبلة محل شكل الزهرة فى التطريز فى بلدان كثيرة ، والسكين محل الورقة الخضراء ، والخنجر محل الحسون والسيف محل شجرة وان بقيت تلك المستبدلة ايضاً فى بعض الأثواب .

ونتيجة للإضراب الكبير كانت هنالك بداية استغناء جماهير الشعب عن الملابس المصنوعة فى أوروبا خاصة المصنوعة فى بريطانيا أو مصانع اليهود ، ومن هنا كانت بداية رواج الأقمشة الشعبية المصنوعة محلياً بدءا من الكوفية والقمباز وانتهاء بالبدلة الإفرنجى المفصّلة من حديد الروزا ، وبدءاً من المقطع الحريمى القطنى الخام بصبغة النيلة فى أبسط صورة وانتهاء بالثوب المطرّز .

كانت المقاطعة ضد الانجليز والصهاينة قد شجعت على مزيد من ازدهار صناعات النسيج المحلية فى فلسطين وأصبح أهل المجدل مثلا يوردون الملابس والأغنية التى يصنعون إلى القرى المجاوره لهم واحيانا إلى قضاء نابلس أيضاً حيث أصبحنا نرى أثواب أبو ميتين وأبو سبعيين والجلجلى ، وأبو سفرتية ، وحبة ونار ، والبلباخى ، الحرتمية ، كما نرى الحطة ، وقماش البذل الروزا الرجالى ، تنتشر فى أسواق فلسطين ◆

الهوامش

١ — الفيروز بادى ، القاموس المحيط ، ج ١ ، ط ٢ (القاهرة ، شركة مكتبة ومطبعة مصطفى البابى الحلبى) ص ٣٧٥ .

٢ — محمود العبطة ، الفولكور (بغداد ، مطبعة الأسواق التجارية ، ١٩٥٣) ص ٤٦ — ١٣٦ ، لمزيد من التفصيل عن هذا التقسيم العام .

٣ — نمر سرحان ، موسوعة الفولكلور الفلسطينى ج ٢ (عمان ، المطبعة الاقتصادية ، ١٩٧٧) ص ٣٣، ٣٤ .

٤ — المصدر نفسه ، ص ٣٤، ٣٥ .

٥ — المصدر نفسه ، ص ٦٢

٦ — توفيق زيّاد ، من خلال حديث لمجلة فلسطين الثورة عدد ٦٣٦ صادر فى ١٩٨٧/١/١٠ ، ص ٣٠ — ٣٢ .

٧ — راجى عباس المستشار التربوى لمدرسة طمرة الثانوية فى الجليل بفلسطين المحتلة ، المصدر نفسه ، ص ٣٠ — ٣٢ .

٨ — سالم جبران ، المصدر نفسه ، ص ٣٠ — ٣٢ .

٩ — نورى حمودى القيسى ، الشعر وثيقة تاريخية ، مجلة المورد العراقية (بغداد ، وزارة الثقافة والاعلام ، المجلد ١٠ ، العدد ٣، ١٤٠٦ هـ ١٩٨٦ م) ص ٨٥ — ٩٤ .

١٠ — د. خيرية قاسمية ، عبد القادر الحسينى فى ذكراه الثامنة والعشرين ، شئون فلسطين ، عدد ٢٠ ، ص ٨ .

١١ — نمر سرحان ، خمسون سنة من المقاومة (١٩١٧ — ١٩٦٧) فى الفولكلور الفلسطينى ، مجلة شئون فلسطينية ، عدد ١٨ ، ص ١٣٥ .

١٢ — غسّان كنفانى ، ثورة (٣٦ — ١٩٣٩) فى فلسطين ، خلفيات وتفاصيل وتحليل ، مجلة شئون فلسطين عدد ٢٦، ص ٥٩ .

١٣ — فؤاد ابراهيم عباس ، المنهج الفولكلورى فى أناشيد الثورة الفلسطينية ، مجلة التراث الشعبى العراقية ، العدد ٤ خريف ١٩٨٦ ، ص ٨٢ .

١٤ — غسّان كنفانى ، ثورة (١٩٣٦ — ١٩٣٩) فى فلسطين ، خلفيات وتفاصيل وتحليل ، مجلة شئون فلسطين عدد ٦ ص ٥٨ .

١٥ — تقرير لجنة بيل الملكية البريطانية كما نشرته حكومة فلسطين زمن الانتداب باللغة العربية ، سنة ١٩٣٧ ، ص ٢٦٧ .

القاهرة

دراسة

توفيق الحكيم والابداع الفنى فى قصص الخيال العلمى

محمد محمود عبد الرازق

ثمة صله وثيقة بين الأسطورة والخيال العلمى . فالأساطير التفسيرية والتعليلية كانت البداية الحقيقة للاكتشافات العلمية من هنا يبدأ اللقاء بين الأسطورة والرواية العلمية . فهما يحلمان للبشرية وسط لحظة كل منهما الحضارية . وقد مر الخيال العلمى بثلاث مراحل هامة . يمثل المرحلة الأولى جيل الرواد من أمثال جول فيرن وويلز . وتتسم الثانية بالتخلى عن تشبيه كل الكائنات بالإنسان . والثالثة يمزج التأمل العلمى بالأيديولجى والسياسى والثقافى . ويختلف الخيال العلمى عن الفانتازيا التى لا تتقيد بالمنطق والمعقول ، ولا تأبه بأى قانون ، ويعتبر كتاب : « الإبداع الفنى فى قصص الخيال العلمى »[1] أول دراسة متخصصة فى موضوعه باللغة العربية . وقد نالت عليه الدكتورة عزة الغنام درجة الدكتوراه فى الأداب . وكان المشرف على الرسالة الدكتور أحمد كمال زكى الذى أهدت إليه البحث . وينقسم الكتاب إلى مدخل وثلاثة فصول . حدثتنا فى المدخل عن « تاريخ القصص العلمى » فى أوربا والعالم العربى . وفى الفصل الأول عن « تشكيل الخيال العلمى » . ووازنت فى الفصل الثانى « بين الأساطير والحكايات والقصص العلمى الحديث » وشمل الثالث عدة دراسات تطبيقية ، تناولت مجموعة من الروايات والقصص القصيرة العربية .

وقد أوضحت الكاتبة ما يكمن وراء الأساطير من فكر إيجابى وقيمة حضارية مرتبطة بتصورات إجتماعية ودينية ، وما نلمح فيها من تفسير للظواهر الكونية ، وتعليل للمشكلات الحياتية مثل تصورها لاكتشاف الحديد ، والنار التى حظيت بالتقديس عند كثير من الشعوب . والمراحل التى مرت بها الأسطورة ، إذ كانت فى طورها الأول جزءاً من العبادة ، وفى الثانى سيرا للآلهة والمردة والأبطال ، واستخدمت فى الثالث التعليل والرمز ، فكانت ضرباً من ضروب الفلسفة العلمية أو التأمل الروحى . ومن خلال خيال مدهش قدم لنا الانسان البدائى تصوراً للأرض والسماء ، والظواهر الكونية والأفلاك والنجوم . وكان أقدم ما تخيله المصريون عن أصل العالم ، أنه عالم واسع من الماء طفت عليه بيضة عظيمة خرج منها رب الشمس ؛ كما يذكر أودلف إرمان فى « ديانة مصر القديمة » الذى ترجمة عبد المنعم أبو بكر . كما اهتمت بإبراز دور السحر . فالساحر ــ كما يقول فريزر صاحب « الغصن الذهبى » ــ لا يختلف ــ من حيث المبدأ ــ عن أى عالم يقوم بإجراء تجربة فيزيائية أو كيمائية فى معمله .

والغريب أن الكاتبة تعتبر قصة عباس بن فرناس ، قصة حقيقية . إذ تقول فى الفصل الثانى : « وهناك العديد من المحاولات للتطلع إلى السماء وقصه أسرارها . فعلى أرض الواقع لبس « عباس بن فرناس » ثوبه الريش محاولاً الطير ولكنه يخفق بعد محاولة الطيران فترة من الوقت » (ص ٥٥) والقصة ــ فى نظرنا ــ لا تخرج عن كونها نادرة أو طرفة . وإذا كان لها نصيب من الحقيقة فهو أنها تروى عن رجل مخبول لا عن محاولات تجريبية . ومن ثم فهى ليست إرهاصاً أو محاولة للطيران نعتز بها ، كما يحاول البعض أدخال ذلك فى أذهان النشىء دون روية . وهو شىء مخجل حقاً . والقصة ــ فى حالة اعتبارها من نسج الخيال ــ لا ترتفع إلى مقام الأساطير أو الحكايات الخرافية أو الشعبية العظيمة القيمة التى قدمت تصور للطيران فى وقت مبكر .

وقد عنيت الكاتبة بإثبات هذه التصورات من التوراة ، حينما نقلت لنا وصف النبى حزقيال لسفينة فضاء أمامه بالقرب من بغداد . كما أهتمت بالحلم عند المصريين والكلدانيين واليونانيين والعرب . وقد كان حديثها عن « ألف ليلة وليلة » حديثاً شجياً . إذ سخر القاص الشعبى فيها وسائل سحرية عن طريقها أمكنة الخروج من السجن الأرضى محلقاً فى الفضاء ، ومنها البساط السحرى والفرس الأبنوسى والسرير المسحور والطيران على ظهر عفريت أو على ظهر طائر أو طيران البطل نفسه فى الهواء . وقد غاص القاص الشعبى أيضاً فى أعماق البحار . وقدمت الكاتبة عدة نماذج لهذه الرحلة المائية ، أهمها قصة : « عبد الله البرى وعبد الله البحرى » من الليالى ، التى رسمت أبعاد مدينة فاضلة . وقادتها هذه المدينة إلى الحديث عن « آراء أهل المدينة الفاضلة » للفارابى . ثم انتقلت إلى الحديث عن « حى بن يقظان » لابن طفيل ، الذى يعتبر رائداً فى مجال الخيال العلمى .

والفصل الثالث يعد صلب الكتاب . فهو دراسة تطبيقية لبعض أعمال كتاب الخيال العلمى من العرب ، لتتبين مدى استجابتهم للاكتشافات العلمية المستمرة ، ومدى ملاحقتهم النظريات الحديثة وتأثيرها على إنسان العصر من خلال تخيلاتهم ورؤاهم وموقفهم من القضايا الأخلاقية والإجتماعية التى استجدت بتأثير التقدم العلمى ، وتأثير

ثقافة العصر الذى فرضته الثورة التكنولوجية . وقد تناولت هذه الظاهرة فى مبحثين . الأول عن الرواية والثانى عن القصة القصيرة . ولم تزعم أنها تريد الاحصاء أو الاحاطة ، وإنما مالت إلى الاختيار . وإن لم توضح لنا أسبابه . ونذهب إلى أن السبب هو ندرة المراجع لديها . وقد لاحظنا ذلك عند حديثها عن أعمال جول فيرن وويلز فى الفصل الأول . إذ أنها لم تكن تستقرىء النصوص . وإنما اعتمدت على آراء النقاد والدارسين واستعراضهم لبعض النصوص . فمع ويلز اعتمدت على : « دراسات فى الرواية الانجليزية » للدكتورة إنجيل سمعان بطرس و « المعقول واللا معقول فى الأدب الحديث » لكولن ويلسن الذى ترجمه أنيس زكى . أما المعلومات التى وردت عن جول فيرن ، وكذلك استعراضها الخيال العلمى فى الأعمال السينمائية ، فمصدرها : « سينما الخيال العلمى » لدينيس جفورد الذى ترجمه نهاد شريف .

أما فى الفصل الثالث فالندرة فى المصادر العربية . فقد قصرت البحث على الكتاب المصريين دون غيرهم من العرب من أمثال أحمد إفزاران فى رواياته : « الطوفان الأزرق » (١٩٦٨)و « سأبكى يوم ترجعين » (١٩٧٦) و « المدخل السرى إلى الكهف » (١٩٨٤) والدكتور محمد عزيز الحبابى فى « اكسير الحياة » ورؤوف وصفى فى « غزاة الفضاء » و « الحب خارج الزمن » . وقد أشارت إلى قصته الأولى وأدخلته فى زمرة الكتاب المصريين بمدخل الكتاب . وكان لها عذرها عندما قصرت البحث فى مجال القصة القصيرة على قصة « فى سنة مليون » لتوفيق الحكيم ، ومجموعات نهاد شريف الذى كان قد صدر له : « رقم ٤ يأمركم » (١٩٧٤) و « الماسات الزيتونية » (١٩٧٩) و « الذى تحدى الإعصار » (١٩٨١) وقد صدر له بعد نشر للبحث مجموعة رابعة بعنوان : « الشىء » عن مختارات فصول ديسمبر ١٩٨٨ وورد خطأ بمدخل الكتاب أن المجموعة الأولى صدرت عام١٩٦٨ ثم ذكر التاريخ الصحيح بالباب الثالث . وكثرة الأخطاء المطبعية تذهب ببعض متعة متابعة فصول الكتاب . وتسىء ـ بطبيعة الحال ـ إلى الطابع قبل المؤلف . وقد تعرضت فى مجال الرواية إلى : « رجل تحت الصفر » و « العنكبوت » لمصطفى محمود . و « قاهر الزمن » و « سكان العالم الثانى » لنهاد شريف . و « السيد من حقل السبانخ » لصبرى موسى . و « الكوكب الملعون » لايهاب الأزهرى .

* * *

ويرجع فضل السبق فى ميدان الخيال العلمى عندنا إلى حكيمنا الحكيم بقصته : « فى مليون سنه » وكأن الرائد الكبير أراد أن يضع بصماته على كافة فنون القص من مسرحية ورواية وحكاية وقصة قصيرة ومقال قصصى ونادرة وطرفه وحوارية ، كما أنه دخل عالم الحيوان بقصته : « دولة العصافير » وقد واصل المسيرة بالخيال العلمى فى بعض أعماله الأخرى . وأشارت الدكتورة ثريا الغنام إلى مسرحية : « رحلة إلى الغد » حينما قالت : « والحيكم أيضاً مسرحية تدور حول الحياة والأرض ، وتبنى على فكرة هل يرضى الانسان بالخلود إذا توصل إليه ... وذلك فى مسرحية « رحلة إلى الغد » (ص ١٥٧) لكنها لم تشر إلى مسرحية : « الطعام لكل فم » رغم أهميتها . إذ أنها تحمل الدعوة إلى الطعام العام . وقد قلنا ـ فى مناسبة أخرى ـ أن حكيمنا لا يقدم المشروع الخيالى المبنى على أسس علمية . وإنما يدعو إليه فقط . يدعو إلى الايمان ولو فى الخيال بإمكان إلغاء الجوع فالمسرحية دعوة صادقة للكتاب لبث

الفكرة فى الشعور الجمعى . فلقد كانت الرحلة إلى الكواكب البعيدة .. بعيدة . ثم تحققت فى الخيل أولاً .. بدأت بالحلم فى الطيران عند اليونان والعرب .. فى أن يكون للإنسان جناحاً نسر يحمله بهما فى الفضاء ، كما أصبح له قدرة حوت يشق بها عباب البحار ومتاهاتها . بدأت بالحلم فى الصواريخ وسفن الفضاء وأطباقه الطائرة ووجدت البشريةمن يحلم لها . فكانت القصص الرائعة التى كتبها ويلز وجول فيرن وزيو لكسوفسكى عن الصواريخ وسفن الفضاء . فإذا ما تم غمر الدنيا بالاحلام ، كان من السهل الانتقال إلى الواقع . إذا ما حلم الناس بإلغاء الجوع بالقوة التى حملوا بها للوصول إلى القمر .. بنفس القوة والإصرار والعزم ، فلابد أن يستجيب العلم ، ويصبح الحلم حقيقة واقعة ملموسة فى يوم ما .. مهما كان بعيداً ، فلن يبعد بعد الجوزاء . ومهما كان شاقاً فلن يشق على النفوس الآملة الطامحة[٢]

وفى حوار بينه وبين « فكرة » تريد أن تخرج من رأسه بحوارية : « ميلاد فكرة » يؤكد على أهميتها فهى ربما تغير وجه الدنيا ، أو يزداد جمالها ، أو ينقلب أمرها أخطر انقلاب : « نعم .. بى أنا .. وليست هذه أول مرة أفعل ذلك .. فهذه الأهرام التى تبصرها من نافذتك إنما هى فكرة .. وهذه الكهرباء التى تضىء حجرتك كانت فكرة .. وهذا الراديو الذى يسمعك صوت العالم هو فكرة .. وهذه النهضات التى ظهرت فى الأمم بدأت فكرة .. وهذه الأديان التى سمت بالبشر برقت فكرة .. هذا الفن الذى نعمت به الانسانية لمع فكرة .. بل كل حضارة الآدميين على الأرض وليدة فكرة . وكل الفرق بين نوع الانسان وفصائل الحيوان ، أن الفرد من الإنسان يلد الفكرة ، والفرد من الحيوان لا يلد الفكرة .. » (ص ١٩٥) ولكن ليس المهم خروج الفكرة للناس ، وإنما حياتها بين الناس . فعلى الأرض أكثر من مليون ألف شخص . فإذا فرضت أن مليوناً واحداً فقط ينتج فى كل قرن من الزمان فكرة . لكان فى العالم مليون فكرة حية فى كل مائة سنة . وهذا لا يحدث . فالقرن الذى ينتج عشرة فكرات تعيش وتنفع الناس يسمونه عصر النهضة ، أو العهد الذهبى للبشرية . أما الأفكار التى تخرج كل يوم من رؤوس المفكرين والفنانين والعلماء والشعراء . تلك الأفكار التى تضاعف محصولها هذه الأيام (لأن صناعة التفكير قد انقطع لها فى العالم عدد وافر من محترفى

الفكر . . يملأون الصحف والكتب أفكاراً ، يزعمون كلهم أنها كونت من زبد الخلود . . وهى فى أغلبها لم تصنع إلا من شىء كزبدة الفطائر التى تذوب فى الأفواه مع قدح الشاى فى الصباح ! » (ص ١٩٦). المهم أن تعيش الفكرة ، والأهم أن يطول بقاءها . فالبدعة أو « الموضة » تحيا سنة واحدة . وتلك أسخف أنواع الحياة .

وللكاتب أعمال أخرى تدور فى فلك الخيال العلمى . وبمجموعة : « أرنى الله » تأتى : « الاختراع العجيب » بعد : « فى سنة مليون » . وهى فى نظرنا مقابلة قصصية وليست قصة قصيرة . بناها توفيق الحكيم ــ كما يقول فى مقدمتها ــ على فكرة تخيلها ويلز فى قصته : « آلة الزمن » . وهو جهاز مثل جهاز الراديو ويستطيع كل إنسان اقتناءه ، له عدة مفاتيح ، إذا أدرت الأول شاهدت فى مرآته ما يحدث لك بعد عام . والثانى لما يحدث بعد خمسة أعوام ، والثالث لعشرة أعوام مستقبلة . ولم يدخل عليه بعد من التحسينات ما يمكن الناس من رؤية مستقبلهم لأبعد من ذلك . إنه ــ لا ريب ــ جهاز عجيب . لكنه ــ كما يقول الحكيم ــ ليس بأعجب المخترعات : « فما من شىء اليوم يثير دهشتنا أو يصدم خيالنا بعد أن عشنا العصر الذى نرى فيه ذرة لا ترى تتحطم فتخرج منها قوة تحطم مدينة عظيمة . ومع ذلك فإن الاختراع الذى أتحدث عنه سوف يكون له أشد الخطر على مستقبل البشر » (ص ١٠٧) والجهاز لم يخرج إلى الأسواق ، لأن المهندس الذى تولى تجربة أول جهاز تم صنعه بالمصنع الأمريكى لم يلبث أن انتحر . وتوالت سلسلة الانتحارات بين العمال والمهندسين والمديرين ، إلى أن جاء يوم أسعف الناس مهندس شاب حاول الانتحار فوقفوا على السبب . فطالما تخيل الشاب المستقبل أجمل مما رآه على شاشة : « إن المقام مع مثله محال . . قد يدفعنى إلى التريث والاحتمال أملى فى أن يتغير فى الغد شىء . . ولكن إذا كنت الآن أرى الغد بعينى . . فما قيمة الغد ؟ ! . . » (ص ١١٠) ويصرح الحكيم بالحكمة أو الموعظة الحسنة المستخلصة من هذا العمل : « هنا فقط فهم المحققون كارثة ذلك الجهاز المخيف . . إنه يجرد « الحياة الآدمية » من عنصر « الغيب » كما تجرد « الرواية السينمائية » من عنصر « المفاجأة » وبهذا التجرد تتفكك عقدة الرواية ، فتصبح شيئاً لا يستطيع أحد أن يحياه ولا أن يراه . . » (ص ١١٢) .

كما نجد تصورات عديدة من تصورات الخيال العلمى تدخل فى نسيج بعض أعماله . فى قصة : « أعترف القاتل ! » تسمع العاشق ــ وهو يحلق فى السماء على متن طائرة ــ صوت حبيبته يلفظ باسمه ، فيحس رجفة فى بدنه . ثم يشعر بعينيه تريان شيئاً من مادة لا علاقة لها بالأرض ، شيئاً مر كالشعاع الخاطف مخترقاً الطائرة ، مصعداً فى السماء « فى تلك اللحظة أيقن أنها اسلمت الروح . . وكان هذا صحيحاً » (ص ١٩٠) ويرى علماء الحياة أن إنسان المستقبل سوف تنشأ له حواس أخرى كالاحساس عن بعد . ويقول سلامة موسى أن ذلك يدعيه بعض الناس الآن . وقد تكون الدعوى صحيحة . وهى إذا كانت صحيحة فإنها تنشأ فى أفراد قلائل ، ثم تعم بين البشر على نحو ما نرى أناسا يولدون الآن وليس فى أقدامهم أظافر »[3]

والحق أن توفيق الحكيم فى حاجة إلى اكتشاف جديد لتحديد موقعه بين الأسطورة والخيال العلمى منذ باكورة أعماله . وقد سبق أن لاحظنا ــ فى مقالنا السابق الإشارة إليه ــ أوجه الشبه بين « أهل الكهف » و « رحلة إلى الغد » . . أهل الكهف يخرجون من أغوار الماضى إلى حاضر زمان ما . ورجل الغد يصعد من الحاضر إلى أمام القرون . رحلات زمنية متكاملة ، يتقهقر فيها الماضى ويعود إلى كهفه . . إلى سجلات التاريخ ، ويسعد بها الحاضر ويصعد إلى المستقبل متمنياً ما يراه حاضراً .

* * *

اهتمت الدكتورة عزة الغنام بالمنهج التاريخى فى مدخل الكتاب وفصله الثانى ، لكنها لم تلتفت إليه فى الفصل الثالث رغم أهمية المزاوجة هنا . فهى لم تشر إلى تاريخ نشر « فى سنة مليون » . والنسخة التى اطلعت عليها من : « أرنى الله » هى نسخة « دار الهلال » (١٩٨٤) . وسبق لمكتبة « الآداب » أن نشرت هذه المجموعة عام ١٩٥٣ . وعندما فكرت « دار سعد مصر » فى نشر قصص الحكيم القصيرة فى خمس مجموعات تحت عنوان : « قصص توفيق الحكيم » لم تتمكن من اصدار غير مجموعتين عام ١٩٤٩ ، لكنها حرصت على نشر محتويات المجموعات الخمس فى نهاية المجموعتين الأولتين . وجاء ذكر « فى سنة مليون » بالمجموعة الخامسة . ونشر الحكيم ما تضمنته المجموعات الخمس بمجموعتى : « أرنى الله »[4] و « مدرسة المغفلين »[5] باستثناء أربعة أعمال هى : « عاطفة أب ، عبقرية وإفلاس ، من ليالى مونمارتر ، زوجة روميو الثانية . وأضاف إلى مجموعة : « أرنى الله » حوارية بعنوان : « ميلاد فكرة ! » .

وكان الحكيم ينشر أعماله فى مجلة : « آخر ساعة » وجريدة : « أخبار اليوم » عقب الحرب العالمية الثانية . واتجه فى ذلك الوقت إلى الأعمال القصيرة استجابة لمتطلبات قارىء الصحيفة ، معتبراً القصة القصيرة فن المستقبل كما ذكر بمقدمته لمجموعة : « مدرسة المغفلين » . فهى فن اقتضاب وتركيز كالمسرحية والقصيدة « وهذا التركيز هو الذى جعل منها فن المستقبل ــ فى رأى بعض أهل الأدب العالمى اليوم ــ ذلك أن أدب المستقبل لن يحتمل الإسهاب . وقارىء اليوم والغد تكاد تكفيه اللمحة الخاطفة لإدراك الصورة الكاملة ، وتكاد تغنيه الإشارة عن الاطناب فى العبارة . فالقارىء الحديث الذى يعيش فى عصر الطائرات النفاثات لن يطيق طويلاً الأسترخاء فى مطالعة مئات الصفحات ليحيط بصورة الصور أو شخصية من الشخصيات ، كما أن وجود الراديو والتليفزيون لن يتيح وقتاً لقارىء ينفقه فى مطالعة كتاب طويل إلى جوار

المدفأة ، كما يقول الأوربيون . فإن ركن المدفأة التى ترعرعت فى كنفه القصص الطويلة لأمثال بلزاك وفلوبير ودستويفسكى وتولستوى وسكوت وديكنز وغيرهم . هذا الركن لم يعد تحتله الكتاب وحده الآن كما كان فى الماضى . بل يشاركه فيه اليوم صناديق الفن الصوتى والمرئى وبرامج مختلفة من مسموع ومنظور » .

ثم يتساءل : أترى مجد القصة الطويلة قد انقضى بانقضاء القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين ؟ .

وتأتى الإجابة : « مهما يكن من أمر ، فإن طابع المسرحية والقصة القصيرة بما فيه من ضغط وتركيز وإيجاز وتلميح هو الأدنى إلى طابع العصر الحديث فى مستقبله القريب . ومن يدرى ؟ فقد تدور الأيام دورتها وتصبح البلاغة فى عرف العالم القادم ، كما كانت فى عرف الأدبى العربى الغابر ، هى بلاغة الايجاز ، يفرضها على العالم اليوم عصر السرعة .. كما فرضها قديماً عند العرب الرحل سرعة تنقلهم بين واحات الصحراء . السرعة فى كل زمان ومكان تنمى فى الإنسان سرعة الإدراك وسرعة التلقى والاستيعاب ، فيتخذ الفن تبعاً لذلك من القوالب ما يتفق مع روح العصر والحياة » .

وناقش الحكيم فى أعماله السابق الإشارة إليها ، عدة قضايا هامة ، أثارت بعضها فى ذهن الإنسان التشويه النفسى والبدنى الذى أصابه ، والدمار والخراب الذى حل بالعالم فى أعقاب الحرب العالمية الثانية . وهو جرم يفوق كل جرم . وقد صور الحكيم علماء الذرة فى صورة عصابه ينحنى لها أعتى المجرمين إجلال واكبارا . وأعتى المجرمين هنا هو « آل كابونى » رئيس العصابة الخطير ، وصاحب الملايين الشهير . ومجده الإجرامى يقوم على مجزرة عام ١٩٢٩ التى قضى فيها على كل خصومه ، بعد أن حبسهم فى جراج « بوم سانت فالنتين » بشيكاغو ، وراح ضحية هذه المذبحة ما يقرب من خمسمائه شخص . أما القنبلة الذرية فقد أبادت خمسين ألف نسمة دفعة واحدة . يقول آل كابونى :

« اعذرونا .. لقد كانت وسائلنا أولية محدودة .. كل ما فى أيدينا كانت المسدسات والمتراليوزات ، وهل يخطر فى بالنا أن المستقبل سيكشف عن رجال مثلكم ، فى أيديهم هذه القدرة ، وفى قلوبهم هذه الجرأة ؟ .. إنى أخاطبكم وفى نفسى شعور من الخجل والمذلة والضآلة .. فكل عملنا بالقياس إليكم عبث صبية ولعب صغار .. وقد منحونى من أجله لقب « عدو الشعب رقم واحد » ولست أدرى ما هو اللقب الذى يليق برئيس هذه الجماعة ؟ ! .. أعنى الاتحاد .. أحمد الله أن زماننا قدفات ، وبطولتنا المزعومة قد طويت فى بطون الصحف القديمة .. أما اليوم فهو يومكم .. وهذا الزمان هو زمانكم .. ولكل زمن رجاله ! .. فاسمحوا لى بالأصالة عن نفسى وبالنيابة عن جماعتى أن أحيى جماعتكم ، وأن أدفع كأسى فى نخب مجدكم .. » (ص ١٦٨) .

والفعل بقصة : « فى نخب العصابة » يبدأ بخبر نشرته الصحف ، فحواه أن « رئيس اتحاد العلماء الذريين الأمريكى » صرح بأن الأبحاث الجديدة فى شئون الذرة ستتيح بعد عام صنع قنبلة تفوق فى قوة التدمير القنبلتين الذرتين اللتين ألقيتا على هيروشيما وناجازاكى بمقدار ألف مرة . وكان آل كابونى عندما قرأ الخبر قد اعتزل العمل بعد أن حذره الأطباء من داء القلب ، فرأى أن يحتفل بهم . لكنه خشى إذا أرسل إليهم بطاقات دعوة ألا يهتموا بها ، فقرر خطفهم ، ووضعهم فى قصره الفخم فى « فلوريدا » : « لقد خشيت أن أرسل إليكم بطاقات دعوة ، وأكتفى بها ، فلا تعنى بتشريفى ترفعا ، أو استغراباً ، أو رهبة ، أو أنفة .. فأنتم ولا شك تعتقدون الاصلة تربط مثلى بمثلكم ، ولا تشابه بين مهنتى ومهنتكم ، ولا تجانس بين مشاعرى ومشاعركم .. ربما كان هذا صحيحاً لأول وهلة .. وإنى لست من الوقاحة حتى أزعم لنفسى الحق أن أقف بين جماعة من الأبطال .. استطاعوا فى طرفة عين أن يقتلوا مئات الآلاف من الرجال والنساء والشيوخ والأطفال .. » (ص ١٦٧) ورفع كأسه فى نخب مجدهم . وانصرفوا إلى منازلهم واجمين ، ولم ينم آل كابونى فى تلك الليلة : إذ أيقن أن آخرته قد دنت بعد أن أسلم الصولجان ، ولفظ فى خلفائه خطبة الوداع .

وكأن القدر هو الآخر أراد أن يتكلم على طريقته ـ هكذا تقول القصة ـ فظهرت الصحف فى اليوم التالى تحمل صورة آل كابونى ، وقد نشرت مصادفة بجوار صورة رئيس الاتحاد : « الأول بمناسبة وفاته .. والثانى بمناسبة عودته ، بعد اختفائه هو وأعوانه ، من « مهمة سرية فنية » ! . (ص ١٧٠) .

وكانت « فى سنة مليون » استجابة سريعة وحارة لكارثة إلقاء القنبلتين الذريتين على هيروشيما وناجازاكى .. هذا الإثم الرهيب الذى قال الكلمة الأخيرة فى الحرب العالمية الثانية .

الهوامش

(١) الابداع الفنى فى قصص الخيال العلمى ، الدكتورة عزة الغنام ، مكتبة الانجلو المصرية ، ١٩٨٨ .

(٢) راجع مقالنا : توفيق الحكيم والرحلة إلى الطعام العام ، مجلة ابداع ، سبتمبر ١٩٨٧ .

(٣) نظرية التطور وأصل الانسان ، سلامة موسى ، مطبعة التقدم ، الطبعة الخامسة ١٩٦٢ ، ص ٢٥١ .

(٤) مكتبة الآداب ومطبعتها بالجماميز ، وشملت : « أرنى الله ، الشهيد ! ، موزع البريد ! أنا الموت ! وكانت الدنيا ! ، دولة العصافير ، فى سنة مليون ، الاختراع العجيب ! ، الأسطى عزرائيل ، ومعجزات وكرامات ! ، فى مؤتمر الحب ! ، امرأة غلبت الشيطان ! ، الحبيب المجهول ! ، فى نخب العصابة ! أسعد زوجين . اعترف القاتل ! ، ميلاد فكرة ، وجه الحقيقة ! .. » .

(٥) روايات الهلال ، العدد ٢٨٧ ، نوفمبر ١٩٧٢ وتشمل : « مدرسة المغفلين ، الشيخ البليسى ، ابليس ينتصر ، ليلة الزفاف ، طريد الفردوس ، لا كرامه لنبى فى وطنه ، الدنيا رواية نصيب ، كليوباترا وماك ، موقف حرج » ◆

دينامية الابداع عند الأديب

يوسف ميخائيل أسعد

هل الأديب المبدع مُخَيَّر فى انتاجه الأدبى أم مُسَيَّر ؟ وبتعبير آخر هل شيطان الأدب يسيطر على لسان أو قلم الأديب شاعراً كان أم ناثراً ، بحيث لا يبقى من شخصيته سوى كونها أداة خاضعة لارادة ذلك الشيطان ؟

لكى نجيب عن هذا التساؤل لابد أن نتفق بصدد الحالات التى يكون فيها المرء مُخَيراً والحالات التى يكون فيها مُسَيراً . ولنبدأ بالحالات التى يكون فيها المرء مخيراً فنحددها على النحو التالى :

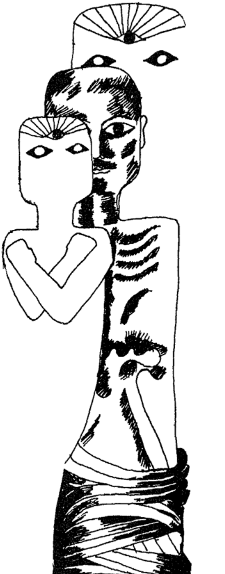
أولاً ــ عندما يكون أمام المرء خياران أو أكثر بمستطاعه أن يقع على واحد منها إذا كان من المحتم عليه أن يقع على خيار واحد فقط . كما هو الحال بصدد اختيار الزوجة أو الزوج فى مجتمع لا يسمح بتعدد الزوجات أو الأزواج .

ثانياً ــ أن يصدر فى اختياره عن ارادة حرة خالية من الضغوط القسرية أو العاطفية أو المصلحية .

ثالثاً ــ أن يكون فى حالة وعى وادراك كاملين وأن يكون فى حالة نفسية وعقلية سوية وخالياً من المؤثرات الجسمية الكيميائية التى يمكن أن تخلق تصورات ذهنية أو ميولاً أو أوهاماً سرعان ما يفيق منها .

أما الحالات التى يكون المرء فيها مسيراً لا مخيراً ، فاننا نحددها على النحو التالى :

أولاً ــ الانخراط فى النوم وفقدان الانتباة لما يدور حول المرء ولما يدور بداخل مخه ، أو الوقوع تحت سيطرة شخص آخر نفسياً فى حالات التنويم المغنطيسى ، أو الوقوع تحت تأثير أحد المخدرات التى تؤثر فى الحالة النفسية أو العقلية ، وجميع هذه الحالات تفقد المرء سيطرته على دخيلته وتجعله زائغ الوعى بالواقع الداخلى والواقع الخارجى ، كما تشل ارادته أو تعمل على الانحراف بها عن السلوك السوى ، أو تثير لديه رغبات جنسية أو عدوانية ، أو تؤجج الكراهية أو الحقد أو الحب فى قلبه ، أو تجعله يرضخ وجدانياً لأشخاص معينين أو لأفكار أو مبادىء معينة .



ثانياً التواجد فى موقف مخيف أو محفوف بالمخاطر أو مهدد بالموت ، أو الوقوع تحت طائلة العقاب وتلقى الضرب أو الكى ، أو التلويح بأصابة الأحباب بمكاره متباينة ، الأمر الذى يشل التفكير أويخضع ويأسر الارادة ويلوى عنق العاطفة .

ثالثاً ــ المفاجآت المحزنة جداً أو المفرحة جداً . ومن أمثلة النوع الأول من المفاجآت موت أحد أفراد الأسرة فجأة فى حادث . ومن أمثلة النوع الثانى اكتشاف أن الابن المفقود فى إحدى المعارك الحربية ما يزال حياً ولم يصب بأذى وقد قدم فجأة بغير مقدمات أو تمهيد لتقبل الخبر السار . ان المرء فى حالتى الحزن المفاجىء أو الفرح المفاجىء يفقد حريته النفسية وحرية ارادته وحرية فكره . إنه يكون بالحرى مسيراً فى سلوكه الداخلى وفى سلوكه الخارجى على السواء .

وإذا نحن عدنا إلى تساؤلنا عن الأديب المبدع وهل هو مُسَيَّر أم مُخَير فى انتاجه الأدبى . اذن لوجدنا أمامنا فى مجال علم النفس أضواءً تضىء لنا الطريق أو هى تمهد للأجابة عن تساؤلنا .

وفى المقدمة نجد نظريات فرويد بصدد العناصر التحتشعورية فى الابداع الفنى والأدبى ، وهى تلك العناصر ذات الارتباط بالجنس والنوازع الجنسية . فمن وظائف الأدب عند فرويد التعبير باستفاضة عن « الأنا » وليس وصف الحياة ، وأيضاً ابراز أهمية وعظمة تلك « الأنا » فى مجابهتها وصراعها مع المجتمع . فليس على الأديب ــ وفقاً لفرويد ومدرسته ــ « تقليد » الحياة ، بل الارتماء فى أعماق روح المرء بحيث يتجه نحو الابداع أو الخلق دون توخى هدف محدد ، الأمر الذى يجعل الفنان أصيلاً ومتفرداً بحق كما يزعم الفرويديون .

بيد أن الواقع هو أن المبالغة فى التأكيد على النوازع أو الأمزجة والمشاعر الشخصية مع فقدان الاتصال بالعالم الواقعى إنما يعمل على تحطيم الشخصية الابداعية وينتقص من موهبة الكاتب .

أما يونج تلميذ فوريد والمعارض له فى الوقت نفسه ، فانه يذهب إلى أن شخصية الفنان إنما هى اتحاد بين عناصر غير متآلفة أو غير متمازجة . فهناك الفنان كانسان له حياته الخاصة وآراؤه وتذوقاته وعاداته من جهة ، وهناك من جهة أخرى الفنان كشخصية مبدعة وهو شخصية بلا هوية ثابتة . فهو غريب عن جميع هذه الخصائص والصفات المحددة . أما إنتاجه فانه يتأتى عن التعبير عن ظاهرة سيكولوجية لا عقلانية تعبر عن جميع أنماط الناس .

والواقع أن يونج ــ خلافاً لفرويد الذى أكد على الطابع الفردى لعملية الابداع ــ يرى أن للأبداع مصادر إجتماعية من جهة ، ومصادر لا شعورية من جهة أخرى . يقول يونج « ان الفن نوع من الدافع الفطرى الذى يأخذ بمِقْوَد المرء فيجعل منه مجرد أداة . فالفنان ليس شخصاً مفعماً بارادة حرة فينشد أهدافاً يحددها لنفسه ، وانما هو شخص يعطى الفرصة للفن للتعبير عن نفسه من خلاله . فهو باعتباره انساناً شخص له أمزجته وارادته وأهدافه الشخصية ، ولكنه باعتباره فناناً يكون « انساناً » بمعنى الكلمة . انه « انسان جمعى » «Collective man» ــ أعنى أنه شخص يحمل فى قوامه الحياة النفسية اللاّ شعورية الانسانية ويقوم بتشكيلها » (علم النفس والأدب) .

ويعتقد يونج أن الفنان من جهة ، والشخصية البشرية من جهة أخرى لدى الشخص الواحد ليسا شيئين منفصلين فحسب ، بل أنهما فى صراع دائب بينهما . فلكى تنجح الشخصية الابداعية فى التعبير عن خصائصها الفنية تعبيراً كاملاً ، فان عليها أن تقهر « الأنا » الخاص بها وأن تذوب فى العناصر الروحية للمجموع . يقول يونج « كلما سيطرت القوة الابداعية ، فان الحياة الانسانية تكون اذن محكومة ومُشَكّلة بواسطة اللاّ شعور فى مقابل مجابهة الارادة الحرة الايجابية ومقاومتها ، ومن ثم فان الأنا الشعورية تنتحى الف مجرى تحتى ، فلا يكون عملها سوى ملاحظة الأحداث فيصير العمل الفنى الذى يتم قدَراً مكتوباً على الشاعر (أو الناثر) ويحدد نهج تطوره النفسى ، فلا يكون جوته هو الذى يخلق فاوست ، بل يكون فاوست هو الذى يخلق جوته . . »

فلكأن يونج قد جعل من الفنان مجرد قابلة تقوم بايلاد العمل الفنى . فشخصيته لا تجد لها تعبيراً فى أعماله ، بل أنه هو ذاته ليس سوى وظيفة للقوى العقلانية التى وجدت تعبيراً لها من خلال تلك الأعمال الفنية التى تحمل اسمه . فيونج بهذه الطريقة يرى أن الفنان المبدع ليس سوى فريسة لقوة بعض العناصر اللاّ عقلانية ، وهى العناصر التى لا تخضع لمنطق الواقع المحسوس .

والواقع أن نظرية يونج ليست سوى نظرية واحدة ضمن نظريات كثيرة تحاول التأكيد على فقدان الفنان لهويته أو لشخصيته الواعية . فثمة من جهة أصحاب نظريات أخرى مثل نظرية « النقد الحديث » ، وثمة من جهة ثانية زعماء حركة الوجودية ، وثمة من جهة ثالثة دعاة النزعة الميتافيزيقية « . إنهم جميعاً يقللون من أهمية الشخصية المبدعة . فهيدجر ـ وهو من كبار زعماء الوجودية ـ يقول « ان الفنان فى عمله الفنى يكون فى حالة لا مبالاة ، ونستطيع القول إن الفنان يلغى نفسه فى عملية الابداع فى سبيل انجازه لعمله الفنى » .

وبوجه عام فاننا نجد أن أصحاب النظريات المعاصرين يميلون إلى انكار الدور الذى تلعبه شخصية الفنان برغم أنهم ينطلقون من مقدمات أو مزاعم متباينة . ولكنهم ينتهون إلى نفس النتيجة . فالبعض منهم وان كانوا يعترفون بأن الشخصية الابداعية هى عامل مساعد فى تطوير الأدب ، فانهم اما يميزون بشكل قاطع بينها وبين الحقائق التاريخية المتعلقة بتلك الشخصية باعتبارها انساناً ، واما ينكرون أن يكون لها أية أهمية على الاطلاق فى البحث فى معنى انتاجها الفنى . فنجد على سبيل المثال أن الباحث الألمانى وولف جانج كايزر يقول « ان الشخصية الشعرية لواحد مثل دانتى أو لواحد مثل أريستو هى شىء مختلف تماماً عن شخصيتيهما فى الحياة ، فلا نجد تطابقاً أو توافقاً تبادلياً بينهما » .

فالأسباب متباينة نستطيع أن نلاحظ وجود فجوة بين شخصية الفنان الابداعية وبين شخصيته التاريخية الحياتية فى شعر الشعراء الرمزيين . ولكن هذا يتبدى على عكس ذلك فى شعر الشعراء الكلاسيين . فالعالم الشعرى لدى كثير من شعراء الرمزية يتمركز أكثر ما يتمركز حول رغبات ومطامح الفرد ، أو بتعبير آخر حول ذاته . يفيد أن هذه الذات ليست فى الواقع ذات الشاعر الحقيقة ، بل هى ذات ترتدى أثواب الصوفية ، كما أن أمزجتها ومشاعرها متعارضة على نحو أو آخر مع الواقع اليومى المعاش ، كما أنها مغطاة بحجاب من اللاّ عقلانية . فبمقتضى المبادىء المقررة فى الرمزية ، فان الذات الشعرية لابد أن تختلف جذرياً عن الواقع اليومى للمرء . « فالشخص » فى الشعر و « الشخصية » فى الحياة كانا شيئين مختلفين جداً برغم أنهما ظلّا مرتبطين بعضهما ببعض .

ولا شك أن من الخطأ الفصل فصلاً تاماً بين الشخصية المبدعة وبين الشخصية التاريخية الحياتية ، كما أن من الخطأ المطابقة تماماً بينهما . فالشخصيتان ليستا منفصلتين بعضهما عن بعض ، وليستا متطابقتين بعضهما على بعض ، كما أن العلاقة بينهما متباينة . فليس كل شىء فى حياة الفنان يجد تعبيراً له فى انتاجه الفنى ، كما أن من الخطأ الاعتقاد فى أن كل شىء عمل على تشكيل ذاته الابداعية يكون صادراً بشكل مباشر عن حياته الشخصية .

والواقع أن تاريخ الأدب مملوء بالحالات التى تشير إلى وجود مفارقة بين أحداث حياة الكاتب وقوامه السيكولوجى من جهة ، وبين انتاجه الأدبى من جهة أخرى . ولقد لاحظ بلزاك هذا فى معاصريه من الكتاب فيقول « لقد كان بترارك ولورد بايرون وهوفمان وفولتير رجالاً تدل حيواتهم على طابع انتاجهم الأدبى ، ولكن هذا لا ينطبق بصدد رابيليه الذى كان متسماً بالاعتدال ومنتهجاً حياة مختلفة اختلافاً تاماً عن المبالغات التى اتسم بها أسلوبه وعن الشخصيات التى أوردها بكتبه . . لقد كان يشدو مادحاً الخمر بينما لم يكن يشرب سوى الماء ، ونفس الشىء يقال عن بريلا سافارين الذى أخذ فى تمجيد النهم فى تناول الطعام بينما لم يكن هو شخصياً يتناول سوى القليل جداً من الطعام » .

بيد أننا يجب أن نؤكد أنه مهما اختلفت الشخصية الفنية عن الشخصية التاريخية الحياتية للمرء ، فان الشخصية الفنية لا تعدو أن تكون ظاهرة تاريخية ، أعنى ان الشخصية الفنية توجد فى أطار زمانى معين وفى أطار مكانى محدد . فاذا نحن تناولنا تطور تلك الشخصية الفنية من زاوية تاريخية ، فاننا نجدها قد أخذت شكلها المتميز تدريجياً وبطرائق متباينة فى نطاق الأشكال الفنية المتباينة .

ومما لا شك فيه أن اتساع واثراء الشخصية الخبرية للفنان بمثابة عملية مستمرة . فما يقوم الفنان الموهوب باختزانه من انطباعات ومشاهدات خلال فترة معينة من حياته ، يطفو على السطح فى فترة أخرى من حياته قد تبعد كثيراً عن فترة استقباله لخبراته ، كما أن خبراته التى تتأتى له تتفاعل فيما بينها لتشكل نسيجاً خبرياً جديداً خاصاً به .

وواضح أن ابداعية الفنان لا تتأثر بما وقع عليه من أشياء وأحداث ، بل تتأثر وتنمو وتتطور بما فهمه واستوعبه وتفاعل معه . فالآم وآمال الفنان ، وما فشل فيه وما بزّ أقرانه فيه ، وما لاقاه من احتقار أو تقدير ، وما عاناه من فقر أو ما رفل فيه من جاه وعز وثراء ، انما يعمل جميعاً على تشكيل شخصيته الابداعية .

ولعلنا نعود إلى تساؤلنا الذى صدرنا به هذا المقال ، فتجيب عنه بقولنا إن الأديب الابداعى يسير فى عمله الفنى الابداعى عبر مرحلتين : المرحلة الأولى هى المرحلة الارادية القصدية ، والمرحلة الثانية هى المرحلة التحتشعورية الاستغراقية . فهو فى المرحلة الأولى يكون صادراً عن شخصيته التاريخية الحياتية وهى مرحلة تتسم بالاختيار ، بينما يكون فى المرحلة الثانية خاضعاً لشخصيته الابداعية وهى مرحلة تتسم بالجبر . ويختلف طول هاتين المرحلتين والنسبة بين طوليهما باختلاف الأدباء ، بل انهما تختلفان لدى الأديب الواحد من يوم لآخر ، ومن عمل ابداعى إلى عمل ابداعى آخر . ◆

دراسة

مسئولية المترجم

د. جمال الدين سيد محمد

تكاد تكون مهنة الترجمة قديمة قدم المجتمع البشرى وتعدد أممه وبالتالى لغاته ، وهى أساس أى تقدم ثقافى وحضارى . وكانت الترجمة ولا تزال تهدف إلى زيادة التقارب بين الأمم وإلى تدعيم وشائج التفاهم بينها وإلى التوفيق بين آرائها وإلى الاستفادة من تجارب الغير وخبراته . ومما لا شك فيه أن الترجمة تفتح مختلف نوافذ الفكر لكى يستمتع بنسيمها كل من يحب ويرغب بدلا من الاقتصار على نافذة واحدة ، والترجمة أيضا تتيح لأى شعب إطلالة واسعة على الثقافة والأدب من جميع أنحاء العالم . وهكذا فان الترجمة توسع محيط المعارف وآفاق المعرفة وتستكملها كما وكيفا بحيث تتجاوز كل الحدود وتتخطى كل العقبات .

وحيث أن الترجمة كانت هى الوسيلة التى ساهمت فى تقدير عظمة عطاء أديبنا الكبير نجيب محفوظ أدبيا وفنيا وانسانيا فانها دفعت أيضا إلى زيادة مسئوليات المترجم وإلى تعاظم مهامه ، وكما رفعت من شأنه وزادت من قدر عمله .

ومن المؤكد أنه لا يدرك صعوبات الترجمة وهمومها ومتاعبها إلا من عاناها وكابدها وإلا من تيقن من صعوبة نقل الأفكار ، أى ترجمتها ، وصوغها فى صيغة عربية سليمة سلسة . ولا شك أن خطورة وسائل الاعلام وذيوعها الرهيب قد زاد من خطورة المزالق السياسية والفنية واللغوية التى يتعرض لها المترجم ، ومن ضخامة التبعات الملقاه على عاتقه وجل هذه الصعوبات تشير إلى

حتمية أن يتمتع المترجم بخصائص ومواهب متميزة تساعده على حسن تأدية عمله وعلى التزامه بالدقة والأمانة فيه . أما من لا يتمتع بهذه الخصائص ومن لم يهبه الله هذه المواهب فهو فى حل من الاقتراب من مجال الترجمة ومن الافضل له أن يمارس عملا آخر .

وتحظى قضية الترجمة باهتمام كبير على صفحات المجلات العربية سواء أكان ذلك بالمدح أو بالقدح . وأعتقد أنه قد آن الأوان وخاصة بعد حصول أديبنا نجيب محفوظ على جائزة نوبل — إلى اجراء عربى عام وشامل عن قضية الترجمة وما يرتبط بها من قضايا ، فمما لا ريب فيه أن مثل هذا الحوار البناء سيصحح الكثير من المفاهيم الخاطئة المتوارثة فى أذهان كثيرين ، بل وفى أذهان عديد من المثقفين والعاملين فى هذا الحقل . وقد يقودنا مثل هذا الحوار إلى إيجاد حلول جذرية لكثير من الأمور المختلف عليها فى هذا الحقل الهام .

وتعددت آراء الكتاب عن الترجمة ، فمنهم من يرى أن الترجمة من أجمل المهن وذلك لان المترجم يلعب دور الوسيط ويهيىء الاتصال بين العقول . ويعتقد فريق آخر أن الترجمة فن جميل لانها نوع من الإبداع والخلق لافكار النص الأصلى ومعانيه . ويعتبرها فريق ثالث أنها مغامرة خطيرة أسهل ما فيها هو معرفة معانى الكلمات كما وردت بالقواميس وأصعب ما فيها هو فهم هذه الكلمات بصورتها الصحيحة التى جاءت فى السياق وان اختلف عن معناها الوارد بالقاموس . وهناك فريق رابع يعتبر الترجمة علما له كل المقومات والأسس العلمية اللازمة . ثم أخيرا هناك القول اللاتينى المجحف الذى يعتبر المترجم خائنا . نعوذ بالله من المترجمين الخونة الذين لا يراعون الأمانة فى نقل الألفاظ والأفكار . ويشير هذا التعداد للآراء فى وصف مهنة المترجم إلى خطورتها البالغة وإلى ما تتطلبه من صفات متميزة وخصائص جوهرية لابد وأن تتوفر لدى كل مترجم يرفض أن ينطبق عليه ذلك القول اللاتينى

ولقد بات من الحقائق المؤكدة أم مهنة الترجمة لا تقل ابداعا وخلقا عن التأليف الأدبى ذاته ، فالمترجم لا ينقل فحسب الألفاظ والجمل والتراكيب اللغوية من لغة إلى أخرى ، وإنما ينقل أيضا المشاعر والأفكار والمعانى والأساليب وكذلك دلالات الكلمات وايحاءاتها وهى أعمال لا يمكن أن يقوم بها الا فنان مبدع خلاق . ولا يفوتنا هنا أن ننوه إلى أن كثيرا من الأدباء العرب بدأوا نشاطهم الفنى بالعمل كمترجمين أو بممارسة الترجمة بجانب عملهم الأدبى ، وأذكر هنا على سبيل المثال لا الحصر العملاقين طه حسين وعباس العقاد وما قدما من ترجمات رائعة .

والمترجم مسئول ، أولا وقبل كل شىء ، أن يكون على معرفة جيدة باللغة الأجنبية التى سيترجم منها . ولكن من المعلوم أن اجادة اللغة الأجنبية وحدها لا تكفى ، فلا يمكن بالضرورة لكل من يجيد لغة أجنبية أن يجيد الترجمة منها إلى لغته . ومن الحتم فى هذا المضمار أن ننوه إلى أنه لا تكفى فحسب معرفة اللغة وقواعدها بل ينبغى الاحساس بروح اللغة وتقاليد وتطورها عبر القرون وبأعمالها الأدبية البارزة . ولا بد من ادراك الفروق الطفيفة فى أساليب اللغة ، ويجب أن يكون على علم بالأمثال الشعبية وبالأقوال المأثورة . وينبغى ان يكون مستعدا لفهم التوريات والكلمات والعبارات الدارجة والتعبيرات الاقليمية والمحلية .

ومن المسئوليات الأساسية للمترجم أن يجيد لغته التى ينقل إليها وذلك حتى يتمكن من تطويعها لقبول المعانى الأجنبية . وهذا أمر كثيرا ما يتم اغفاله وعدم العناية به . إلا أن الحقيقة التى تيقنت منها خلال ممارساتى العملية فى هذا المجال لفترة طويلة من الزمن أن من لا يجيد لغته العربية لا يمكنه بأى حال من الأحوال أن يكون مترجما أمينا . فالترجمة ليست فحسب نقلا أمينا للألفاظ وللأفكار بل هى أيضا تقل لروح النص الأصلى ولأساليبه وتراكيبه على قدر الامكان ، ولا يتأتى ذلك إلا للمترجم المتمكن من ناحية لغته التى ينقل إليها . أما إذا قعدت اللغة بالمترجم فسيصعب عليه أن يترجم ترجمة سليمة أمينة يمكن التعويل عليها .

وقد يتصور البعض ممن لم يكابدوا عملية الترجمة ولم يخوضوا تجربتها أو ممن لا يدركون صعوبة نقل الأفكار وصوغها فى قالب عربى بما لا يخرج الكلام على وجهه — أنه من اليسر كل اليسر اختيار اللفظة الملائمة عند الترجمة ، وذلك لان الكلمة تكتسب معناها من سياق الجملة وليس وفقا لمعناها الوارد بالقاموس . ولذا فان اختيار اللفظة المناسبة عملية بالغة الصعوبة حتى بالنسبة للمترجم الذى يستشير المعاجم وينتقى الملاءم منها . وذلك لان المترجم لابد وأن يقوم بعملية اختيار للفظة بناء على إدراكه الحقيقى اللحظى للمعنى المقصود فى هذا الموطن وعلى فهمه للروح التى يحتويها النص بحيث ينتقى اللفظة المناسبة التى تؤدى المعنى المطلوب دون زيادة أو نقص . وهذه القضية من القضايا التى حيرت العاملين فى مجال الترجمة قديما وحديثا ، وستحيرهم أيضا فى المستقبل مادامت الترجمة وسيلة لنقل معارف وتجارب الأمم وثقافاتها .

والايجاز البليغ من مسئوليات المترجم وشرط أساسى من شروط صحة الترجمة ودقتها ، ولابد للمتجم أن يستغنى بقدر الامكان عن ترجمة اللفظة الأجنبية الواحدة بجملة ، سواء أكانت قصيرة أم طويلة . ومن شروط صحة الترجمة كذلك الانسجام بين اللفظة المترجمة ومكانها فى الترجمة مع صدق الأداء للمعنى المراد . ولابد أن يحرص المترجم على جمال اللفظة المنتقاه للترجمة وعلى نفور الذوق العام منها وألا تحمل معنى خاصا يبغضه العامة . فمن المعلوم أن هناك ألفاظا يأباها الذوق العام ، لا لغرابتها ولا لخشونتها ولا لثقل حروفها ، وإنما

لتشابهها فى النطق مع ألفاظ أخرى منفرة تخدش الحياء .

والمترجم مسئول أن يكون لديه حصيلة واسعة من المعلومات العامة فى مختلف فروع المعرفة . ونجد فى هذه المسألة رأيين مختلفين . فهناك من ينادى بتخصص المترجم فى موضوع أو مجال معين يفهمه ويجيد الترجمة فيه بعد أن تأتى فى دراسته وتعمق فى مفاهيمه وكشف أسراره وفعاليته . ويدللون على ذلك بأن ترجمة الموضوعات العلمية لا يقوم بها إلا مشتغل بتلك العلوم . ولكن صعوبة التخصص تكمن أساسا فى قلة عدد المترجمين فى العالم كله ، كما وأن المترجم المتخصص فى حاجة إلى اعداد طويل المدى .

وينادى الرأى الآخر بان يكون المترجم واسع الثقافة ويكاد أن يكون يشبه بدائرة معارف متجددة تشمل مختلف صنوف المعرفة وتتعمق فى جميع مجالات الحياة ، فهم يطالبون المترجم بان يكون على علم بالتاريخ والخغرافيا والقانون والاقتصاد وعلى قدر من العلم بالطب والزراعة والصناعة وما إلى ذلك . وهذا مطلب مثالى يستحيل تحقيقه ، إلا أننى أعتقد أن على كل مترجم مخلص فى عمله أن يضعه هدفا رئيسيا نصب عينيه يسعى لتحقيقه بكل ما أوتى من قوة وارادة .

أما عن حال الترجمة والمترجم فى بلادنا فحدث ولا حرج .

ولطالما تكررت الدعوة إلى عودة النظرة الجادة إلى أهمية الترجمة وبالتالى ألى أهمية المترجم وذلك بعد أن أصبح حال الترجمة فى بلادنا لا يرضى أحدا على وجه الاطلاق وغرقت الترجمة فى أزمة مرضية شبه مستعصية تضافرت عدة عوامل على تصعيدها .

وقد لا أكون مبالغا إذا قررت أن المسئول الأول عما آل إليه حال الترجمة فى بلادنا هم المترجمون أنفسهم الذين أصبحوا كغيرهم من أصحاب المواهب والحرف يهرعون إلى حيث المكسب السريع والربح الوفير سواء بالعمل فى الدول العربية أو فيما يسمى بشركات الانفتاح وما شابهها دون الاكثرات بتنمية قدراتهم ومعلوماتهم فى حقل الترجمة من ناحية ، ودون الاهتمام بتسديد دينهم لبلادهم عن طريق القيام بترجمة بعض الأعمال الأدبية الهامة من ناحية أخرى . ومن هنا خلا الميدان من أبطاله وفرسانه وأخذ يصول ويجول فيه شباب لم تنضج بعد تجربتهم فى الحياة أو فى مجال الترجمة . ونظرة واحدة إلى كمية الكتب التى تمت ترجمتها فى فترة الستينات ومقارنتها بما تمت ترجمته فى السنوات الأخيرة تبين لنا أن البون شاسع وتؤكد صحة افتراضنا السابق .

ولـذا فمن الحتم أن يسعى المخلصون من العاملين فى حقل الترجمة إلى توضيح مطالبهم ومن أهمها المساواة بينهم وبين الأدباء حتى لا يرحل باقى المترجمين إلى حيث يلقون المزيد من التقدير الأدبى والمادى نظير عملهم الخلاق ، وإلى مكان لا يعتبرون فيه أنصاف مؤلفين .

ويقع على كاهل دور النشر ، سواء أكانت تابعة للقطاع العام أو القطاع الخاص ، مسئولية كبيرة فيما آل إليه حال المترجم والترجمة فى بلادنا . فقد تأصل فى أذهان المهيمنين على أمورها ، لسبب أو لآخر ، أن الكتاب المترجم ليس كتابا تجاريا ، أى لا يعود عليهم بالربح الوفير . وهذه فكرة خاطئة من أساسها لان الكتاب المترجم لو توافرت لـه الظروف الملائمة ، وعلى الأخص الجانب الدعائى منها ، وكان مستواه طيبا لعاد عليهم بربح ، ربما أكثر من كثير من الكتب المؤلفة ، فما زال شعبنا شعبا يعشق القراءة .

والحقيقة الأخرى التى تعوق نشاط المتـرجم هى وجـود نـوع من « الاستعمار اللغوى والأدبى » يسيطر على عقول العاملين فى دور النشر ، وأقصد بهذا الاستعمار السيطرة الكاملة للغتين الانجليزية والفرنسية على ما يترجم فى الساحة المصرية وبالتالى العربية . والحق أن هناك عددا من الترجمات من بعض اللغات الأخرى بيد أن تفوق هاتين اللغتين دون غيرهما واضح ، بل ان هذا التفوق وهذه السيطرة يتغلغلان إلى مجال اللغات الأخرى . ولست بحاجة ألى أن أدلل على قولى هذا بذكر ما قامت وتقوم به بعض دور النشر من نشر مترجمات ليست مترجمة عن لغتها الأصلية ، بالرغم من أننا نعلم أن الترجمة عن الترجمة هى أسوأ أنواع الترجمات .

ثم أننا قد لا تعلم أن الشعوب التى تتحدث بلغات غير مشهورة ، وهى فى معظمها من شعوب العالم الثالث ، مثل شعوب أوروبا الشرقية وبعض شعوب آسيا وأفريقا وأمريكا اللاتينية ، لديها آداب رفيعة ولها منجزاتها الأدبية الرائعة التى تستحق أن نتعرف عليها . وأفضل دليل على ذلك هو حصول بعض أدباء هذه البلاد على جائزة نوبل للأدب فمن يوغسلافيا حصل الأديب « إيفو أندريتش » على هذه الجائزة فى عام ١٩٦١ ، وحصل عليها الأديب البولندى « قيلوش تشاسلاف » فى عام ١٩٨٠ . وحصل عليها « جابريل جارسيا ماركيز » من كولومبيا بامريكا اللاتينية فى عام ١٩٨٤ . وحصل عليها فى ١٩٨٤ الشاعر التشيكى « يارسلاف سايفرت » . ومن هنا وجب علينا التعرف على آداب هذه الشعوب ووسيلتنا الوحيدة إلى ذلك هو هذا الانسان المتواضع ، المترجم .

إن مسئوليات المترجم كبيرة وهمومه عديدة . وأعتقد أنه لن يتحقق للمترجم فى مصر وفى العالم العربى أية مطالب بدون انشاء اتحاد خاص بالمترجمين على غرار اتحاد الأدباء وغيره من الاتحادات والنقابات وأسوه بما هو موجود فى كثير من دول العالم المتحضر . ويمكن أن يصدر هذا الاتحاد مجلة تكون لسان حالة وترعى هذا الفن الجميل وتنشر المعلومات الصحيحة عنه وتعرف بالتطورات الجديدة فى هذا المجال ، وتعمل أيضا على حل مشاكل المترجمين وازالة همومهم وتوعيتهم بمسئولياتهم الجسام ◆

دراسة

فرانزكافكا وظاهرة الاغتراب

د. شبل الكومى

مقدمة

ان منزلة كافكا (١٨٨٣ ـ ١٩٢٤) كروائى من الروائيين الأربعة أو الخمسة على المستوى العالمى فى النصف الأول من هذا القرن مسألة تم حسمها إلى حد ما . انه فى منزلة بروست ومان وجويس . قد تنقص كافكا الحرفة الفنية ذات البراعة المعقدة التى لدى توماس مان أو تنقصه الرؤية النفسية الشاملة لدى بروست ولكن لديه صدق فريد كروائى استطاع أن يحلل بأسلوب فنى رفيع أزمة الانسان المعاصر . فهو يصور بدقة مخيفة رحلة الانسان المعاصر فى رحلة البحث عن الذات .

وقد يبدو أن أسلوبه يتميز بالبساطة . ولكن تلك البساطة الخادعة تواصل تحيير نقاده . فعندما أعطى (توماس مان) (لالبرت أينشتين) أحدى روايات كافكا ليقرأها ، أعادها (أينشتين) إليه بعد أيام قليلة معترفاً بفشله فى نهائها . وقال « أن العقل البشرى ليس على هذا النحو من التعقيد » .

ويحتار القارىء فى هويته : انه واقعى ، عبثى ، متشائم ، متفائل ، ساخر ، دينى ، علمى انه فى رأى البعض يكتب عن كل انسان وعند البعض الآخر انه لايكتب إلا عن نفسه . ولا أظن أن أديباً واحداً أجتمعت المتضادات فى وصفه مثلما أجتمعت فى كافكا دون أن يستطيع أى منها أن ينال امتياز التطابق من هويته الحقيقة . ففيما كان البعض يصفه : بأنه واحد من كتاب الواقعية ، اعتبره فريق آخر الارهاصة الأولى التى دشنت مدرسة العبث فى الفكر الأوروبى المعاصر . بينما ظن آخرون أنه يقف فى طليعة من أرسى مقومات الأدب الوجودى ، وتهيأ لآخرين أنه أول من وضع أسس الأدب السريالى ، وتتابعت الشخصيات متنافرة : فهو اشتراكى ، ملحد ، مؤمن ، متشائم ، وداعية من دعاة اليأس والقنوط ، حتى بلغ الأمر أن ارتفعت فى أوائل الخمسينات ، فى باريس المشهود لها بسعة الأفق ورحابة الصدر ، وبالقدرة على أن تتقبل برضى التيارات والاتجاهات الفكرية دون أن تفقد صبراً أو أن يضيق بها صدرها ـ بلغ الأمر درجة أن ارتفعت فيها صيحة تطالب باحراق كافكا ، للمرة الثانية فى الواقع ، بعد ان كانت نيران حريق الكتب الشهير فى برلين ، قد التهمت ما كان هناك من

مؤلفاته عندما بدأ نجم النازية يرتفع فى سماء المانيا .

ومصدر هذا التضارب فى رأيى هو أن كاتباً يكتب فى الموضوعات التى يكتبها كافكا ومنها مثلاً الحقيقة ونفيها ، الاحساس بالغربة والعزلة الروحية حتى فى وسط الأهل والأصدقاء ، وعى الذات وما يؤدى إليه هذا الوعى ، علاقة الفرد بالسلطة وبيرقراطيتها القاتلة ، والانسحاق والانسلاخ الاجتماعيين . . . كل ذلك بالأسلوب الذى يتميز به أدب كافكا ، لابد وأن يعطى جواً كثيفاً من الغموض المغلق الذى لا يسمح بتسرب شعاع ضوء . بالإضافة أنه لا يحدد هوية شخصيات أعماله . ويضاف إلى ذلك أن تناوله للأدب كان من خلال الفلسفة بل فى الواقع كان تناوله للأدب من خلال المشكلات التى كانت تؤرقه والتى كانت فى جوهرها فلسفية . وبعض هذه المشكلات ذاتى بحت ، فقد فرضت طفولته مشكلات عديدة عليه وهى مشكلات لم تقدم لها حياته الأسرية ودياناته التقليدية حلولاً مقنعة . ولكن لابد وأن تضيف أى دراسة عن كافكا إلى جانب الدراسة الدقيقة حول حياته الذاتية . العوامل الإجتماعية والتاريخية التى أثرت فى حياته . فقد كان واعياً وعارفاً بالأحداث العالمية فى أيامه ويتضح هذا بجلاء فى ما قاله فى معرض حديثه عن عصبة الأمم المتحدة : « أعتقد أن عصبة الأمم ليست سوى قناع لأرض جديدة للمعركة . فالحرب مستمرة ولكنها تستخدم حالياً وسائل أخرى . لقد أحلوا مصارف التجار محل الفرق العسكرية . واستقرت الطاقة النضالية للمال مكان الطاقة الحربية الكامنة فى الصناعات وعصبة الأمم ليست عصبة للشعوب بل مركز للمناورات وللتفاعل بين مختلف المصالح (١)

قد يكون من المضلل بعض الشىء تناول كافكا من خلال حياته الذاتية . من المضلل فى الحقيقة تناول عمل أى فنان مبدع من خلال كتاباته غير الابداعية إلا فى حالة المتشائم المحاصر . فعادة لا يحصل الانسان من اليوميات إلا على واقع التشاؤم . ولكن فعل الابداع مهما تكن كآبة العالم المصور ــ هو فى حد ذاته نفى للتشاؤم . فعلى الانسان أن يرى قبل أن يستطيع الابداع . لذلك فإن فهم كافكا لابد وأن يأخذ فى الدراسة الجانب الابداعى قبل كل شىء حتى نحصل على الصورة الصادقة له . ولكن قد يكون هناك بعض الأحداث فى حياة الكاتب التى كان لها تأثير واضح على مجرى حياته وأثرت فى أدبه ورؤيته للحياة الخاصة إذا ذكرها الكاتب نفسه فلابد من الأخذ بها .

يلقى كافكا فى رسالة إلى أبيه الضوء على مصادر صفة الكابوس المرعب الموجود فى أعماله الأخيرة . انه يشير إلى ما اسماه « الحادثة الوحيدة فى السنوات المبكرة التى لدى ذكرى مباشرة لها » . وهى رسالة لم تصل لأبيه ولكنه يذكرها : ربما تتذكرها أنت أيضاً . ذات ليلة ضننت علىَّ فى طلب الماء وأنا على يقين أن هذا لم يكن بسبب أننى عطشان ، بل يحتمل لأننى أريد أن أضايق الآخرين من جهة ، ومن جهة أخرى كنت أريد أن أسلى نفسى . وبعد أن فشلت التهديدات العنيفة العديدة فى أن تحدث تأثيراً علىَّ ، انتزعتنى من السرير وحملتنى إلى الشرفة وتركتنى هناك وحيداً فترة من الوقت برداء نومى خارج الباب المغلق وأنا لا أعتزم أن أقول أنه شىء خاطىء ــ فربما فى ذاك الوقت لم تكن هناك وسيلة أخرى للحصول على الهدوء فى تلك الليلة ــ لكننى أذكر الحادثة باعتبارها أسلوبك فى تنشئة طفل وبسبب تأثيرها على وأستطيع أن اتجرأ فأقول إننى أصبحت مطيعاً تماماً بعد هذه الحادثة ، لكنها سببت لى أذى باطنياً . فما كان بالنسبة لى مسألة طبيعية الا وهو الطلب السخيف للماء والرعب الفظيع لتركى فى الخارج كانا سيئين لم أستطع أنا اطلاقاً ــ وطبيعتى على ما هى عليه ــ ان اربط بينهما . وحتى بعد عدة سنوات عانيت من الخيال المعذب من أن الانسان الضخم ، أبى ، وهو السلطة المطلقة ، قد يأتى بلا أى داع على الأطلاق ويخرجنى من



سريرى فى الليل ويحملنى إلى الشرفة وأننى لهذا مثل هذه النقاية بالنسبة لى»[٢]

هنا نرى بدايات هذا الشعور بالذنب والاضطهاد معا الذى ساد حياة كافكا وأعماله. فبدون تنويع فى آخريات حياته، نجده يفسر ويبرر أعماله دائماً ــ بشكل عقلانى وشعورى ــ بدافع من سلوكه ضد سلطة أعلى توجه الاتهام. ضد الأب، ضد السلطة، وأخيراً ضد نفسه. ذلك لأن الاتهامات النافذة تتم من جانب ذلك الجزء الأعمق الدفين فى وجوده. ويحدث أحياناً أن تتداعى معقولية الدافع، وهو يحاول رد اتهامات قاضية، يستخرج اتهامات أكثر رعباً بطريقة جنون العظام وذلك بتوجيه الاتهام إلى النفس.

ان الحادثة تعنى الكثير بالنسبة لكافكا، فبالرغم من أنها ليست سوى بداية صغيرة، فانه يبدو انها تبلور ذلك الشعور بالعدمية داخل المنزل الذى شكل طفولته. وبسبب هذه العزلة التى فرضها أب واضح أنه لا يعبأ باحتياجات أطفاله العاطفية، فان كافكا تعاطف مع وحدة واغتراب الانسان المعاصر. وظل يعتقد أن الحياة عبء ثقيل على الانسان أن ينجزه. فهو يشبه الحياة بنزهة ويقول: يبدو الأمر بشكل تقريبى كما لو أن هناك شخصاً ما عليه ــ فى كل مرة قبل أن يقوم بنزهة ــ الا يكتفى بغسل نفسه وتمشيطها وما إلى ذلك ــ وهذا وحده مثير للضيق بما فيه الكفاية ــ ولكن عليه ايضاً (حيث انه فى كل مرة تنقصه ضروريات النزهة) ان يحيك ملابسه ويصنع حذاءه وينسج قبعته وينجّر عصا تجواله وما إلى ذلك. وبطبيعة الحال هو غير قادر على انجاز كل هذا بشكل طيب، ولكن عندما يصل إلى الهدف الذى قصده تتهاوى اشياؤه جميعاً فجأة ويقف عارياً وسط النفايات والخرق. والآن يبدأ عذاب العودة.

لكن كافكا لا يستسلم لهذا الأحساس بالعدمية، فهناك مرات كثيرة يحن فيها إلى الصحة الروحية والعقلية والجسمانية. ففى رسائله وكذلك فى يومياته لا يجد الانسان كافكا شاعراً بالمرارة إزاء الظروف التى يرغم على العيش فيها فحسب، بل يجد ايضا محاولة لصياغة فلسفة يسترشد بها. يرى فى تلك اليوميات ايضا بجانب الانسان المتعب الذى يكاد عصابه ان يشله عن الحركة، نجد الفنان المبدع الذى كتب الاستهلال الذى لا ينسى ليوم ٢١ يوليو ١٩١٢:

لا تيأس حتى من كونك لا تيأس. عندما يكون كل شىء قد انتهى، فان قوى جديدة تأتى زاحفة وهذا بالضبط يعنى أنك حى. واذا لم تأت هذه القوى، اذن فان كل شىء يكون قد انتهى هنا مرة وإلى الأبد[٣]

وعلى أية حال هذا أقرب شى يصل إليه كافكا للوقوف فى وجه القدر. لكن الاستجابة دائماً سلبية. فلا يوجد شىء من (بروميثيوس) أو (فا وست) فى كافكا. انه اميل لأن يعانى عن أن يتحدى. والصراع ــ سواء بين الأب والإبن، السلطة والفرد، أم بين الأنا والهوــ هو دائماً عند كافكا صراع بين الوجود المسلوب الحياة والخالى من الهدف، المجرد من الشعور أو الارادة الحرة، والطريق الذى يكاد يكون مستحيلاً حيث تكون كل خطوة للأمام خطوة مركبة، والذى قد تكون نهايته الجنون أو العدم أو الابداع، ولكنه على أية حال طريق الوعى والمسئولية.

اذن يتساءل الانسان لماذا لم يقم بمحاولات أقوى لطرد ذلك الاحساس بالقلق؟ من السهل ان نتبين شيئاً نبوئياً فى هذا، نتبين ان كافكا كان يكتب ليحصل على أجوبة للمشاكل التى كانت تعذبه والتى هى نفس الوقت مشاكل الانسان المعاصر. اننا نقرأ كافكا لأنه يقدم لنا نقداً للحياة وتفسيراً لها. فمما لاشك فيه أن أدب كافكا يصور لنا عالمنا المعاصر والذى يمثل الخلفية التى نتحرك عليها. قبل كافكا كان كل شىء واضحاً ومحدداً ومعروضاً بلغة مباشرة، وكل شىء لابد أن يعود إلى الخلاص.. حتى الموت يكون موتاً جليلاً ومهيباً وليس عبثياً. فى عصرنا هذا لم يعد مكان لظهور بطل بروموثى أو فاوستى، ان الأبطال الذين أمامنا يمكن أن نصفهم بأنهم هاملتيون فالشروخ التى فى جدار أنفسهم أعجز عن الالتئام أو الشفاء، وحتى لو نجح الفرد فى استعادته ثقته بنفسه فهذا لا معنى له. فلا يبدو ان انسان هذا العصر راغب فى استكشاف الجانب الأكثر حلكة من نفسه، وهو قانع بالعيش بالطبقة الواعية فى عقله.

فأبطال روايات كافكا الثلاثة ليسوا أبطالاً بالمعنى الرومانتيكى، ان عالمهم عالم هش نحيل ذو أطار بسيط معظمه فاسد. انهم تجريدات شاحبة لاناس يحومون فى فراغ كونى ومحاصرون بذكريات بائسة. وخلاصة القول ان كافكا يقدم فى أعماله دراسة لقضية من أهم قضايا الانسان المعاصر: الاغتراب.

يدل مصطلح الاغتراب على حالة تتصف بكونها معرفية ووجدانية فى الآن نفسه. وهو ينطوى على الالتفات إلى وجود الآخر وعلى الشعور بالنفور منه مصحوباً بالاحساس بأن هذا أمر يجب أن لا يكون. ولا غيرية «الآخرين» من الشروط الضرورية الأولية للأحساس بالاغتراب. و«الآخر» هنا هو مجرد وجود متضايف مع وجود «الأنا» الذى ينشىء الاغتراب بالقياس إليه وحده. لكن سواء نظر الشخص على انه يعامل: الآخرين أو على أنه موضوع للتعامل من جانب الآخرين فانه اما ان تكون مصدراً للاغتراب أم موضوعاً له. ويزودنا الديالكتيك القائم بين «الأنا» و«الآخر» ــ مع ملاحظة أن «الآخر» يتضمن ايضاً «الأنا» بمعنى من المعانى ــ بالمفتاح الذى يجعلنا نفهم ان نتصور مرتبة أعلى من مراتب الذات الواعية بنفسها، الشاعرة بالضرورة بوجود الآخر من خلال واقعة الوعى بالذات هذه، تستطيع فيها الذات ان تحقق كثيراً من الفضائل ومن اكتمال الوجود فى ذاته أو الوجود الشىء وذلك عندما تصل الذات إلى مستوى الذات الواعية بنفسها. تلك مرحلة لا أعتقد أننا سنصل إليها أو نود أن نصل إليها فالحضارة من وجهة نظرى هى استجابة ابداعية للشعور بالقلق والتوتر ولكن حيث انه هناك استجابة ابداعية لهذا الشعور بالتوترــ هناك استجابة سلبية له. وهذا الفرق هو ما يحدد الفروق القائمة بين الاشخاص والحضارات.

فى رواية أميركا يترجم كافكا هذا التوتر إلى رحلة بحث يحاول البطل فيها ان يجيب على السؤال الأول : كيف نعيش ؟ فالرواية تصور حياة كارل الذى يواصل طريقاً يكتنفه الغموض فنراه يفرق فى مستقبل لا يستطيع أن يواجهه . ويتخذ المؤلف من الجنس معادلاً موضوعياً لتطور الوعى عند كارل ، ولا ينسى كافكا أن يضفى جواً من الشك فيما إذا كان كارل يتقدم فى الواقع من الجنسية المثلية فى فترة المراهقة إلى جنسية أكثر نضجاً مع الجنس الآخر . ومن المؤكد أنه لم يتطور بشكل مغاير ، وذلك لأنه يجمع ويختزن التجارب ولكنه لا يتعلم كيف يمحصها وكيف يستفيد منها . فيظل شريداً وجامداً .

ويمثل العم يعقوب الخيار الآخر . ومع ذلك يصور كافكا حياة العم خاوية ومحددة باطار العمل الجامد ـ كما يقول العم نفسه . ويرى العم انه إذا أراد كارل أن ينجح عليه ان يعتنق اراء العم يعقوب . ومع ذلك توجد لحظات كثيرة فى الرواية يحن فيها العم يعقوب إلى عالم الحب والمشاعر الدافئة التى كانت موجودة قبل ممارسة العمل بهذا الشكل . فالعم وكارل يمثلان منهجين مختلفين فى الحياة ، وهناك من المذاهب الأخلاقية ما يحكم على طريقة العم فى الحياة بأنها طريقة رائعة خيرة ويحكم على طريقة كارل بأنها سيئة وفاسدة ، كما أن هناك مذاهب أخرى تحكم على بالعكس . ويصور كافكا ويتضايق من عجز الانسان فى الوصول أية بصيرة حقيقية واية معرفة بالحقيقة بالطبيعة الواحدة . وعموماً كانت لدى كارل فسحة عبر الطريق من الألم واليأس يرحل إليهما قبل أن ينمو إلى (ك) بطل رواية **المحاكمة** .

* * *

يمكن القول إن كافكا لم يكتب ثلاث روايات ، بل كتب رواية واحدة ثلاث مرات . ومن المؤكد حقاً انه يواصل فى الكتب الثلاثة ان يعزف بتنويع على التيمة نفسها . ان رواياته الثلاث عن الأنسان والمجتمع قد تختلف فى التفاصيل ، لكن الاهتمام الواضح فيها جميعاً هو محاولة الانسان أن يندمج ويتكامل فى صحبة رفاقه وزملائه . لقد فكر كارل روشمان فى رواية اميركا ان يفعل هذا عن طريق البرهنة على براءته وفكر (ك) كما يسمى مرة أخرى أن يفعل هذا فى **القلعة** ، آخر الروايات الثلاث وربما اعقدها وأكثرها دلالة ، عن طريق الانتماء والاستقرار .

لكن ما هو المقصود باغتراب الذات عن نفسها ؟ فى الموقف الطبيعى تبدو النفس فى حالة من الموضوعية ، وتنظر إلى ذاتها على أنها موضوع من الموضوعات المتكررة الموجودة فى العالم . لكن عندما تكتشف النفس طبيعتها المتعالية فى جوهرها اكتشفت ايضاً النتيجة المترتبة على هذا ، اعنى انعزالها الذى أدى بدوره إلى حالات وجدانية أزدادت حدة فى هذا العصر عنها فى العصور السابقة وان كان تنظير تلك الحالة « ووضع أسسها النظرية تعود بها إلى الكجيتو الديكارتى »[1] . فعندما تبين للإنسان أنه كائن متوحد أدى به هذا الاكتشاف فى الفلسفة الوجودية التى شاعت فى أثناء وبعد الحرب العالمية الثانية إلى عدة مشاعر وصفت وصفاً متبايناً باستعمال كلمات مثل : الرعب ، والحصر النفسى ، والشعور بالدوار أمام أنهيار القيم ، والغيثان وما إلى ذلك . والحق أن اكتشاف هذه الحقيقة قد صاحبه حالة من فقدان المعنى وضياع الدلالة . ولهذا ليس من المستغرب أن يكون شاغل الفلسفة المعاصرة هو البحث عن الدلالة وارساء علم يسمى على الدلالة Semielogy وكان لفقد الدلالة والمعنى فى هذا العصر وصل إلى درجة حتى بدا أن المخرج الوحيد من المأزق المستغلق هو فى الالتجاء إلى المخدرات والجنس والانتحار والقتل . وفى عبارة واحدة فى الالتجاء إلى ما كان يدعو إليه اندريه جيد بالفعل الحر . ولكن هذا لا يمنع من ظهور اتجاه آخر دينى فى جوهره فى مقابلة هذا الاتجاة العدمى . وبقدر ما كان الاتجاه الأول مرفوض كان رد الفعل له شديد فى التطرف . وكلا الاتجاهين فى جوهرهما ليس إلا السعى للحرية والسلام وتحرير النفس . والاستقلال والاكتفاء الذاتى والسعادة . ولكن مثل تلك الأفكار تعكس القلق حول طبيعة النفس الانسانية . وتفسر احجام كثير من الناس عن الانخراط فى الحياة الإجتماعية الحديثة ليصلوا إلى اجابة على تلك التساؤلات ، ولكن كل هذه ليست إلا علامات للاغتراب مفهوماً بمعنى العزلة والابتعاد .

وعلى هذا فان مشكلة الاغتراب ينبغى أن تفهم خارج أى نطاق دينى . فالدين أحد مظاهرها . كما أنها ليست مشكلة بعض الطبقات التى تنتمى إلى بعض المجتمعات ولكنها تتصل بالطبيعة الانسانية فى مراحل معينة من التاريخ . انها تتصل بحياة الانسان الوجدانية واهتمامه الفعال بالقيم باعتبار انها تمثل أجزاء متكاملة من تجربة معيشة فى جوهرها . والاستجابة لهذا الشعور اذى بالانسان إلى التعمق فى محاولة تطهير ذاته إلى درجة التطرف سواء على محور الدين أو السياسة محاولاً الوصول إلى درجة الانسان الاسمى ، والجنس الراقى وما أدى إلى كوارث نتيجة لظهور النازية .

وتمثل رواية **المحاكمة** ، من وجهة نظرى ، محاولة الانسان لتطهير ذاته للقضاء على اغترابه . لقد انفق (ك) بطل الرواية عاماً يبحث عن حياة ممكنة لا اثم فيها . عن حياة حافلة بالمعنى ، ولكنه لم يجد إلا موتاً بلا معنى فى ميدان مهجور بسكين جزار . ولا يترك وراءه سوى الخجل لموته بعد أن كان قد اكتشف انه لا براءة مطلقة .

لقد جذب تيقوريللى (المحامى) كرسيه نحو السرير وواصل فى صوت خفيض . لقد نسيت أن اسألك أولاً أى نوع من البراءة تريد . هناك ثلاث إمكانيات وهى البراءة المطلقة ، والبراءة مع وقف التنفيذ والتأجيل غير المحدد . وأفضلها بطبيعة الحال البراءة المطلقة ، لكن ليس لدى أدنى تأثير على هذا النوع من الحكم . فبقدر ما أعرف لا يوجد أى شخص يستطيع أن يؤثر فى حكم البراءة المطلقة . العامل المحدد الوحيد هو براءة المتهم . ولما كنت برئياً فبطبيعة الحال قد يكون ممكناً بالنسبة لك أن

تقيم قضيتك على براءتك وحدها . لكن حينئذ أنت لن تحتاج إلى مساعدتى أو المساعدة من أى انسان .

من منطلقات هذا البحث أن وجود «الآخر» والوعى به بمعنى من المعانى هو الذى يقوم عليه وجود العالم وبهذا المعنى نفسه فان الالتجاء إلى «الأنا» يمثل الوجود الذى يعلو على وجود العالم ، أى على كل ما هو آخر . وهكذا فان عالم الأشخاص يكون العالم النموذجى لوجود «الآخر» وهو الذى يجد فيه الانسان فردوسه أو جحيمه ويشعر المرء فيه أما بانه فى بيته أو مغترب . ولكن الآخر ليس مجرد آخر عار ، انه على الأقل كائن يبدو للوهلة الأولى منظم تنظيماً إجتماعياً . فالانسان لا يوجود فى عالم عار تماماً من المعنى ، بل فى عالم يخضع لنظام إجتماعى ، وإلى حد كبير له مغزى إجتماعى . لكن بالرغم من النظام والمغزى الإجتماعيين اللذين يجدهما الانسان جاهزين امامه ، فان عليه ان يعيد هذا التنظيم أو ــ كما يقول الوجوديون ــ يقذف به فى العالم ، لا باعتباره مجرد شخص بل على أنه شخص له جسد معين ، ينتمى إلى أسرة معينة ، وإلى ثقافة محددة تمر بفترة معينة فى تطورها التاريخى ، ويولد فى مجتمع له نظام محدد تحديداً كبيراً وله تطلعات محددة وله نظامه المعين من الثواب والعقاب . وكل فرد يتلقى هذه الأنظمة ، وعليه أن يتوافق معها ويتخاطها بطريقته الخاصة . ولكن عملية التوافق مع هذه الأنظمة لا تنتهى ، كما لا تنتهى أيضاً الرغبة فى تخطيها . وبين الاغتراب والتغلب عليه يجرى ذلك الديكاليكتيك الخالد الذى يمارسه الانسان على كل المستويات .

هناك طريقان للتغلب على الاغتراب ، أولاً باخضاع الآخر لارادتى وهذا يتم بتسلط حقيقى ويظهر أول ما يظهر فى مجال المعرفة ثم الفعل ، بل إن المعرفة ذاتها لا تحقق وجودها إلا عندما تقود إلى الفعل ، والطريق الآخر هو محاولة التغلب على الاغتراب عن طريق الدخول فى علاقة إيجابية تتصل بالشعور بوجود الآخر . هذا لا يعنى فقط وضع الآخر أمامى بل يعنى تقبل وجوده والاقرار به وتقدير غيريته . وهذا ما يقدمه كافكا فى رواية **القلعة** .

ان رواية **القلعة** فى جوهرها دراسة للعلاقات : علاقة الفرد بالمجتمع ، علاقة الانا بالهو ، علاقة الفكر بالعقل . بل وتعتبر تلك الرواية أكثر أعمال كافكا شمولاً ويمكن تصورها على أنها نوع من توضيح القوى التى سيطرت على حياة كافكا . فالأرضية الانفعالية للرواية يسيطر عليها خوف من الحياة ، ويستمر الشعور بهذا كما لو كانت الحياة معركة يائسة متواصلة ولكن لا تزال مشربة بأمل دائم نحو المستقبل . ولهذا نجد ان «ك» إذا كان قد وافق على أسطورة القلعة فى حصانتها وقوتها الغريبة فلا لشىء أن رغباته الحقيقية أكثر تعقداً عما تصور أنها عليه . أن يتقبله الآخرون ، أن يعترف به الآخرون . أن يعطى دوراً ليؤديه هى مسائل ضرورية فى غاية الحيوية بالنسبة له . وهذا هو السبب الذى يدفعه إلى مواصلة شق طريقه إلى القلعة موافقاً على التورط فى شتى الأمور فى كل لغته . فالطريق الآخر سيكون هو طريق العزلة الذى يحاول ــ يائساً ــ أن يهرب منه .

تقدم لنا قصة «الحجر» البعد الثالث من أبعاد الاغتراب : أى الطبيعة فاذا ما تصورنا «الآخر» على نموذج المادة غير الحية فان الآخر المتعالى يمكن فقط ان يبدو على انه موجود هناك بغير اكتراث ، وعلى انه موجود ليشعر الناس بالضياع وسط الأمكنة الفارغة فى الكون الفسيح . وتقوم العلاقة الوجدانية فى موقف كهذا على شيئين اثنين : أولاً على مبادرة الانسان نفسه ، وثانياً على ضرب من الاسقاط فى عالم الطبيعة لاحساسات الأنسان . وبهذا يكون الآخر المجرد الذى يعلو وجوده لأحوال الخاصة متضمناً فى الموقف . والالتفات إليه هو الالتفات إلى وجود «الآخر المتعالى» الذى يمكن ان يتصوره على أنه «الله» أو الطبيعة فاذا أتخذ الآخر على أنه الطبيعة فان الاستجابة الإيجابية للأغتراب قد تأخذ شكل التسلط على الموضوع مفهوماً بصفة خاصة على أنه الطبيعة . فالشعور بالاغتراب اما أن يتخذ صورة معرفية أو صورة فى الفعل والتطبيق . فالانسان اما أن يسعى إلى السيطرة على الموضوع عن طريق معرفة كل ما يتصل به أو عن طريق اخضاعه لارادته . وفى الحالة الأولى سيظل الموضوع متروكاً وحيداً فى ذاته . وهذا فى حد ذاته أدى إلى فقدان المعنى للوجود وتردى الذات العارفة بالكامل فى الموضوعية والذى انتهى بصدمة عنيفة زلزلت كل شىء تسفر فى نهاية المطاف إلا عن تعذر قيام علاقة مع الطبيعة وذلك بالنظر اليهكل على أنها المصدر الدائم للخط الذى يهدد الانسان . وأصبحت الطبيعة تمثل فى جوهرها الحدود التى تحد من نطاق الانسان ، لا بمعنى أنها تحول فقط دون أغراضه وتضع العراقيل فى طريق تحقيق رغباته ، بل أيضاً بمعنى أنها تدعوه دائماً إلى الالتفات إليها . وبهذا فانها لا تدع الشخص ابداً يقنع بنفسه ولا تجعله أبداً يشعر باكتفاء ذاتى .

وقصة «الجحر» كتبها كافكا فى العام الأخير من حياته ، وتتناول الآخر بمعنى الطبيعة أو الآخر المطلق المتعالى . وتعتبر عملاً من أعمال المرارة واليأس والتنديد بالنفس والتشاؤم والخوف . وهى على نحو ما نشرت ناقصة . والنسخة الكاملة تنتهى بانهيار الجحر وهزيمة شاغله من جراء احتلال العدو للجحر . والعدو ــ كما نعرف الآن وكما كان يعرف كافكا فى ذاك الوقت ــ هو رسول الآخر المطلق : الموت .

وهذه القصة الغنية بالرمز تحكى لنا الشىء الكثير ، لكنها ــ فوق كل شىء ــ عمل من أعمال الفن وليست دفاعاً عن سيرة حياة .

ان الحيوان ــ الانسان ــ العصبى المرتعب الوحيد فى جحره الذى شيده بخداع يستطيع أن يسمع العدو فى الخارج . ان دفاعاته عقيمة وهو ينتظر الشىء المحتم . وإن أمانه الذى يحققه بثمن باهظ ليس شيئاً . والعالم العقلانى تحت رحمة القوى اللاعقلانية . العقلانى مؤقت ، واللاعقلانى دائم ، والصورة الحالكة المتشائمة التى تكاد تكون مأساوية للمأزق الانسانى تترك الانسان وليس لديه شعور بالدفء

العاطفى بل لديه شعور بالعجز الرهيب . فهذا العمل قصة قلقة بل هى عن القلق ، عن الكفاح لكى يظل الانسان ساكناً هادئاً فى حالة سلام من النفس ومع الطبيعة .

إن تناول هذا العمل بالدراسة والتحليل سوف يوجه اهتمامنا إلى المغزى الذى تنطوى عليه أو إلى ما تمثله الرموز المطروحة فيها ، وإلى البحث عن ماهية ذلك العدو الخفى الذى يبحث عنه كافكا ، ويحاول ان يتقيه فى آن واحد . فالمحور الأساسى لهذه القصة هو توفير جحر أمين . ولأن منطق الأمور يقود إلى ما يريد كافكا معرفته دون الافصاح عنه بالكلمات ــ أن القوة التدميرية فى الداخل أشد منها للقلق فى الخارج ــ وهذا يقود الحيوان ــ مالك الجحر ــ إلى اكتشاف الجمال الذى فى الخارج :

« هدوء عميق ، كم هو جميل هنا ، فى الخارج لا أحد يقلق بصدد جحرى كل شخص يهتم بشئونه التى لا علاقة لها بى .. وما كان مرة مكاناً خطراً أصبح موضع هدوء .. وهناك تحت الطحلب لا يمس المرء أى تحول ، ان المرء هنا فى سلام .. »

ومثل مالك الجحر الحائر ما بين عالمين ، عالمه الخارجى وعالمه الداخلى ، يبحث كافكا عن امنه وسلامه فى داره مستقلاً عن دار والديه . . . وينقل إلى برلين ، ثم يعود إلى براغ . . . ولكنه أبداً لن يجد سلامه ، ولن يجد أمنه . وتمر السنون وهو يبحث ويبحث ، وعبثاً يحاول نيل ما يصبو إليه . فالتحول كان يحدث فى أعماقه المغلقة . . . فى رئتيه وفى قصبته الهوائية . ويظل ، لحين من الزمان قصير ، مسافراً أبدياً يحمل نعشه فوق كتفيه متنقلاً من مصح إلى مستشفى فمصح فمستشفى ، لكن عبثاً . . . حتى يجىء منفذه أخيراً الخلاص الأخير . . . الموت .

خاتمـــة

من هذه الدراسة نجد ان كافكا يصور الانسان عاجزاً ، لا يملك من أمر نفسه شيئاً ، ولا حول له ولا قوة ولا أمل غير قوة مجهولة . قد تتدخل لانقاذه من مصيره وقد لا تتدخل . وموضوع كافكا هو جزء لا يتجزأ من شكله ، يستطيع الانسان أن يسمى هذا الموضوع البحث عن الذات ، رحلة اكتشاف الذات البحث عن الحقيقة . وهذا ، فى الحقيقة ، وهو موضوع كل من الروائيين العظام مهما اختلفت تناولهم له : « لماذا نعيش ؟ » ويجيب كافكا على هذا السؤال بأننا نشغل وقتنا بمحاولتنا المستمرة لتعريف أنفسنا ، وعندما نكتشف أنفسنا نستطيع أن نموت آمنين . وعلى أيه حال ، لقد فهم البير كامى ، على نحو واضح ان كافكا لم يبحث عن المطلق بل عن الصادق ، وهناك احتمال فى أن الشيئين غير متطابقيين .

والآن ما هو الوصف الذى يمكن ان يتطابق مع كافكا ؟ ذلك هو السؤال الذى أثير عند بادية هذا البحث .

أن وصفه بالكاتب الوجودى لم يأت من فراغ فهو لا يكف عن التعبير عن الحقيقة الجوهرية لفكر الوجوديين ، وهى أن الانسان دائماً كائن غريب قضى عليه أن يعيش من جديد نفس التجارب فى كل جيل من خلال كل فرد ولكن فى زمن مختلف وظروف متباينة . ومن الفكر الوجودى نستطيع ان نستخرج ابعاداً رومانسية . فقد انشغل طيلة حياته بمواقف تنجم عن الصراع بين فكرة الواجب المرير تجاه شخصيته . ــ وهى فكرة رومانسية الجوهر ــ وبين فكرة المرء تجاه المجتمع . ومن هذا الموقف الأخير نستطيع أن نستخرج بعداً سياسياً . فذات جريجورى ــ فى قصة المسخ[6] ــ المضحية بنفسها ، تكشف عادة عن رغبة فى السيطرة . وقراءة مثل هذه لسيت مستبعدة فى ظل الظروف التاريخية التى كتب فيها كافكا رواياته خاصة مع ارتفاع نجم النازية تحت دواعى التضحية لانقاذ المانيا والتى انتهت بسيطرتهم عليها .

وكافكا لم يتخذ مبدأ أو مثلاً أعلى أو سياسة[7] أومدرسة فى الكتابة[8] فان ذلك من شأنه ان يحول بينه وبين فهم الحياة كما هى . فإن فعل كاتب ما هذا . انما هو يفرض حدوداً على نفسه ويخلق صورة زائفة للحياة ، ومهما بلغت رؤيته من الصدق والخير والجمال فانها لن تعيننا على فهم الحياة لأنها لم تصدر عن الظروف الحقيقة التى تعاش فيها الحياة بشموليتها . ولكن كافكا حاول اختراق سطح مظاهر العصر بغية الوصول إلى طبيعة الانسان الجوهرية وتقاليدها . واتخذ المنهج الذى اتسم به الرمزيون نحو الايحاء عوضاً عن الكلام الصريح ، ولجأ مثلهم إلى خياله الخاص لذا يفى الكثير من كتبه مغلقاً على الفهم حتى لدى القارىء المتعاطف معه مثلما حدث من أينشتين .

والحقيقة فى رأى ــ عن كافكا ــ انه اتخذ من العبث واللامعقول وسيلة للوصول إلى المعقول . فكما فعل ديكارت ــ فى الفلسفة ــ فى اتخاذ الشك منهجاً للوصول إلى اليقين ، أرى أن كافكا والجيل الذى تلاه من الكتاب الوجودين مثل كامى ، اتخذوا من العبث منهجاً للوصول إلى المعقول ◆

هوامش :

١ ــ روجيه جارودى . **واقعية بلا ضفاف** ، ترجمة حليم طوسون (القاهرة : الكتاب العربى ، ١٩٦٨) ، ص ١٩٥ .

٢ ــ فرانز كافكا ، **استعدادات لحفل عرس ريفية** ، ص ص ١٦١ ــ ١٦٢ .

٣ ــ فرانز كافكا ، **مذكرات فرانز كافكا المجلد الأول** ص ص ١٩٠ ــ ١٩١ .

٤ ــ باتريك ماسترسون ، **الالحاد والاغتراب** (هارموند سورث ، بنجوين ، ١٩٧١)

٥ ــ دياكريشنا ، « **الاغتراب وموقف الانسان من العالم** » ، ترجمة د. يحيى هويدى ، ديوجين (العدد ٤ (السنة الخامسة ١٩٧١) ، ٦٢ .

٦ ــ هناك دراسة مستقلة عن هذه الرواية سوف تنشر قريباً .

٧ ــ تشارلز اوزيون ، **كافكا** ، ترجمة مجاهد عبد المنعم مجاهد (بيروت : المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، د . ت) .

٨ ــ بديعة امين ، **هل ينبغى احرا ق كافكا** (بيروت : دار الآداب ، ١٩٨١) .

العناصر التراثية في الرواية المصرية
دراسة نقدية
١٩١٤ ١٩٨٦

عرض : جمال نجيب التلاوى

فى يوم السبت الموافق ٢٩ يوليو سنة ١٩٨٩ . نوقشت رسالة الدكتوراه المقدمة من الباحث مراد عبد الرحمن مبروك المدرس المساعد بكلية الأداب ببنى سويف جامعة القاهرة وذلك باستراحه جامعة المنيا بالقاهـرة . وأشرف على الرسالة الاستاذ الدكتور عبد الحميد إبراهيم ومنح الباحث درجـة الدكتـوراه بمرتبـة الشـرف الأولى .

وفى بداية عرضنا لهذه الرسالة يمكننا القول بأن الرسالات الجامعية (الماجستير والدكتوراه) كثيرة فى مخازن المكتبات الجامعية . دون فائدة حقيقة تجنى من ورائها ودون افادة المجتمع منها . وقليلة تلك الرسائل التى تختار موضوعات حيوية وتناقشها بروح علمية . وبأمانة شديدة أصبح الشغل الشاغل لمعظم الدارسين الحصول على درجة علمية ومكافأة مادية .

لهذا نجد معظم الرسائل فى مجال الانسـانيات تعتمـد على « القص واللصق » أى نقل اقتباسات من كتب وبحوث فى مجال التخصص والربط بينها ، ولا نجد فى النهاية اسهاماً حقيقياً ، ولا وجهة نظر جديدة يضيفها الباحث ، هذا بالاضافة لكم آخر من الرسائل تعتمد على السرقات . ومن يبحث سيجد أمثلة كثيرة لهذا النمط .

لهذا فإن فرصتنا تزداد حينما نجد بين الحين والآخر رسالة أكاديمية تضيف جديداً ، وتقدم بروح علمية وجهة نظر قيمة جديرة بالمناقشة خاصة فى مجال الدراسات الأدبية والنقدية . والرسالة التى نقدمها فى هذا العدد من النوع الأخير (القليل) ليس فقط لتوافر الروح العلمية فيها . ولكن لأن الباحث مراد عبد الرحمن مبروك ممن يمارسون النقد منذ فترة وهو أحد المهمومين بالحركة الأدبية فى مصر والوطن العربى .

ولعل دراساته النقدية التى نطالعها فى المجلات الأدبية المتخصصة ومنها هذه المجلة . تؤكد أن الباحث لديه رؤية فكرية واضحة وناضجة يدخل فى عمق العمل الأدبى ليظهر لنا جمالياته وانعكاساته الاجتماعية . إذ هو يسلك منهجاً تكاملياً يبرز فيه التقنيات الجمالية فى العمل الأدبى مميزا ما هو



تقليدى وما هو مستحدث . ثم لا يغفل العلاقة القوية بين المجتمع وتفاعلاته وأنماط فكره وبين العمل الأدبى الذى هو ابن شرعى للمجتمع الذى يفرزه

هكذا تتوفر للرسالة الجامعية أدوات النجاح ، باحث مثقف واع ، لديه أدوات طيّعة ، ثم اختياره لموضوع يمثل حساسية خاصة فى مجال الأدب والنقد . فقد اتجه معظم المبدعين فى مصر والوطن العربى فى السنوات الأخيرة لاستلهام عناصر التراث فى ابداعاتهم المتنوعة ، ربما تأكيداً للهوية العربية والتراث العربى ، وربما لتأصيل شكول فنية عربية . وجاءت هذه الدارسة لتقدم البرهان العلمى والعملى ولتؤكد أن لدينا من الروائيين من خطى خطوات حاسمة فى طريق تأصيل شكل عربى للرواية مستمد من التراث ولا يتعارض مع الأنماط الغربية سواء النمطية التقليدية أو المستحدثة .

وإذا كانت هناك دراسات متفرقة قد تناولت موضوع توظيف عناصر التراث فى الإبداع العربى . فهذه محاولات لها فضل الريادة مثل دراسة الدكتور على عشرى زايد « استدعاء الشخصيات التراثية فى الشعر العربى المعاصر » لكن هذه الدراسة رغم سبقها وأهميتها فقد توقفت عند حد الشخصيات التراثية فقط متجاهلة عناصر تراثية أخرى كالحدث والنص واللغة . . . الخ .

ولقد حاول الدكتور مراد عبد الرحمن مبروك فى هذه الرسالة المعنوية بـ « العناصر التراثية فى الرواية المصرية . دراسة نقدية ١٩١٤ — ١٩٨٧ » أن يقسيم هذه الرسالة إلى أربعة أقسام كل قسم فى باب على النحو التالى [الشخصية التراثية — النص التراثى — اللغة التراثية — الشكل التراثى] وكل باب به تقسيمات فرعية تتضمن العناصر الاسطورية والشعبية والتاريخية والدينية والصوفية وغيرها وبالحس النقدى الذى يتمتع به الباحث ، قدم لنا دراسته النقدية الجادة لكل الأعمال الروائية المصرية التى استلهمت التراث ، ولم يكتف بالأسماء المعاصرة مثل — جمال الغيطانى ، عبد الحكيم قاسم ، محمد جبريل ، مجيد طوبيا ، نبيل عبد الحميد ، صبرى موسى ، بهاء طاهر ، سعد مكاوى وغيرهم . وانما تتبع أصول هذه الروايات منذ نشأة الرواية العربية ، وحتى تلك الروايات التى توقفت عند حدود رصد التاريخ وتسجيله . وإذا كان لهذه الرسالة من مساهمة فإن أهم اسهاماتها أنها تحرك سكوت التيار القائد للحركة الأدبية فى مصر . وانها تلغى المسلمات الاعلامية التى وضعها النقد الصحافى المتسرع ولذلك فهى تثير اكثر من قضية للمناقشة مثل تقسيمه للنص التراثى إلى ساكن ومتحرك . كما أنه يفرق بين توظيف التراث وسرقة التراث . ويتساءل هل نقل صفحات كاملة من مصدر تراثى دون الاشارة إليه ودمجه فى اللغة الروائية يعد سرقة أم توظيفا ؟ كما يكتشف لنا الباحث كاتبا كبيراً مثل سعد مكاوى ويضعه على رأس الروائيين الذين يستلهموم التراث .

إن عرضا سريعا لهذه الرسالة ليس كافيا للوقوف عند كل القضايا التى تثيرها وهذا لا يغنى عن الرجوع لأصل الرسالة وقراءتها إنّ الباحث فى تطور الأدب العربى يجد أن الأدب العربى المعاصرقد أتجه فى الآونة الأخيرة إلى استلهام العناصر التراثية . سواء كانت أسطورية ، أو تاريخيةً أو شعبية ، أو صوفية ، أو أدبية أو دينية . وهذا بدوره جعل بعض الدراسات الأدبية تتجه إلى دراسة هذه الظاهرة سواء فى مجال المسرح أو الشعر أو الرواية فى بعض الاقطار العربية كالعراق وفلسطين ومصر إلا أننا نزعم أن هذه الدارسات الأدبية لم تستطع مواكبة تطور هذه الظاهرة . خاصة فى مجال الرواية العربية فى مصر ، حيث تطورت هذه الظاهرةُ ، تطوراً واضحاً مع تطور الرواية المصرية ، حتى شكلت ملمحاً بارزاً جديراً بالبحث والدارسة ، وكان ذلك نتيجة لمجموعة من العوامل الفنية والسياسية والاجتماعية .

ومن ثم جاء موضوعُ الدراسة عن « العناصر التراثية فى الرواية المصرية » دراسة نقدية من عام أربعةَ عشَر وتسعمائة وألفِ حتى عام ستة وثمانين وتسعمائة وألف .

وبداية هذه الدارسة لها ما يبررها من الناحية الفنية حيث شهدت هذه المرحلةُ ميلاد الروايةِ الفنية من ناحية ، وشيوعَ الروايةِ التاريخيةِ من ناحية ثانيةٍ ، وبزوغَ فجرَ الوعى القومى المصرى ، أو فكرة الوطنيةِ المصرية من ناحية ثالثة . فقد ظلت الدعوةُ إلى الوطنيةِ المصريةِ منذ مطلعَ القرنِ العشرينِ تنمو مطالبةً باستقلال الشخصيةَ المصريةَ فى محاولاتها الأدبيةِ والفكريةِ ، وكانت هذه الفكرةُ دافعاً من دوافع العودةِ إلى التراثَ ،

حيث كانت تطالبُ بالعودةِ إلى التراث المصرى سواء كـان فرعـونياً أو اسلامياً .

أما تحديدُ نهايةِ الفترةِ الزمنيةِ بعام ١٩٨٦ ، فيرجع إلى أن الباحثَ أرادَ أن ، يوسعَ دائرةَ الفترةِ الزمنيةِ كى يستطيع تتبعَ هذه الظاهرة ، ويرصد تطورها مع تطور الرواية المصرية .

أما اختيار اسم العناصر التراثية موضوعاً للدراسة فيرجع لما تكشف للباحث من أنماطٍ تراثيةٍ متعددة فى نسيج الرواية ، منها النمطُ التاريخى ، والأسطورى والصوفى والشعبى ، والأدبي والدينى . وعندما أثرتْ هذه الأنماطُ على نباء الرواية شرعَ الباحثُ فى تقسيم هذه العناصر . إلى عناصر فنية تربطُ الملمحَ التراثى بالملمح الفنى وتمثلتْ هذه العناصُر فى توظيف الشخصية والنص واللغة والشكل التراثى توظيفاً فنياً فى نسيج الرواية .

ومن هنا قسم الباحثُ هذه الدراسة إلى مقدمة ومدخل وأربعة أبواب وخاتمة . أما المدخل : فقد تناول مفهوم التراث لغة واصطلاحاً من خلال بعض المعاجم والدارسات العربية والأجنبية . ثم خرج الباحثُ بمفهوم محدد للتراث التزم به فى دراسته . كما تناول المدخل أيضا أهم العوامل . التى أدت إلى شيوع ظاهرة استلهام التراث فى الرواية وتمثلت فى العوامل الفنية والسياسية والاجتماعية والقومية .

ثم جاء البابُ الأول :

عن الشخصية التراثية : وقُسِمَ هذا البابُ إلى فصلين :—

الفصل الأول :

تناول الباحث الشخصية التسجيلية وهى الشخصية التى يستوحيها الكاتب من العناصر التراثية المتعددةِ ، ويعيدُ قصَ واقعها التراثى فى شكل روائى ، دون أن يحدث التحاماً بين الواقع التراثى والواقع الحاضر ، وتعتمد هذه الشخصية على التوظيف الكلى للعنصر التراثى وعلى الرؤية الفردية للخلاص وتقترب ملامُحها من الملامح البطولية الملمحية .

وهذه الشخصية تناولها الباحثُ من خلال ثلاثة أنماط تراثية هى النمط التاريخى والنمط الشعبى والنمط الاسطورى .

أما النمط التاريخى فهو الذى يعنى بالشخصية التراثية التاريخية فى نسيج الرواية برؤية تسجيلية . وقد أشرنا إلى كيفية توظيف الكاتب للشخصية التراثية التاريخية من خلال روايات « أحمس بطلُ الاستقلال » لعبد الحميد جودة السحار ، « وكفاح طيبة » لنجيب محفوظ ، و « على باب زويلة لسعيد العريان »

والنمطُ الشعبى يعنى بالروايات التى تناولتْ الشخصية الشعبية سواء شخصيـات الليالى العـربيـة ، أو شخصيات السير الشعبية ، وقد اتضح ذلك فى رواية « أحلام شهر زاد » لطه حسين ، وبعض أعمال محمد فريد أبو حديد ، وفاروق خورشيد . أما النمطُ الأسطورى فقد اتضح فى عملين روائيين هما « ايزيس وازوريس » لعبد المنعم محمد عمر « ورغبات ملتهبة » لحسن محسب .

والفصل الثانى :

جاء من الشخصية التعبيرية ، وهى الشخصية التى يستوحيها الكاتب من التراث لتعبر عن الواقع الحاضر معتمداً على التوظيف الجزئى للبنى التراثية ، وعلى التحام هذه الشخصية بالأنا الجماعية بغية تحقيق الخلاص . والشخصية التعبيرية بهذا المفهوم قد دارت فى ثلاثة جوانب .

الأول : جانُب الشخصية التراثية الحقيقية : أى التى يستوحيها الكاتب بنفس اسمها ومدلولها التراثى ، ليعبر من خلالها عن الواقع الحاضر . وقد تناولها العديُد من الروائيين فى أنماط تراثية متعددة : مثل النمط التاريخى والصوفى والدينى . وقد وجدت هذه الأنمـاط فى بعض روايات يعـد مكاوى ، وجمال الغيطانى ، ومحمد جبريل ، ومجيد طوبيا ، ونبيل عبد الحميد .

والثانى : جانُب الشخصية ذات الأبعاد التراثية : وهذه الشخصيةُ ليست تراثية لكنها تحمل ملامحَ تراثية مثل الشخصيات ذات البعد الأسطورى والصـوفى والشعبى . ومثل هـذه الشخصيـات يستدعهـا الكـاتب ، ويحملها أبعاداً تراثيةً لتكونَ أداةً تعبيرية عن الحاضر مثل شخصيات نيكولا عند صبرى موسى ، والزويل عند جمال الغيطانى والزنانى عند محمد البساطى .

والثـالث : جـانب الشخصية التراثية المقنّعة : وهذه الشخصيةُ تحمَل مدلولين أحدهما تراثى والآخر معاصر . فيتناولُ الكاتبُ شخصية معاصرة ويحملها أقنعة تراثية . مثل ضحى وربطها بايزيس عند بهاء طاهر فى « قـالت ضحى » ، وشخصية الأستاذ وربطها بطومان باى عند محمد جبريل فى الأسوار .

أما الباب الثانى

فقد عنى بالنص التراثى : وقسم إلى فصلين : **الفصل الأول** : عن النص الساكن وهو النصُ الذى يستوحيه الكاتب ، ويكونُ محافظاً على قداستة وتركيبه ويعبر عن الواقع التراثى أكثر من تعبيره عن الواقع الحاضر . ويقف عند المعنى الظاهر ويظلُ ساكناً عنده مغلقاً على نفسه ولا ينفتح على الأبعاد الإيجابية والرمزيـة . والنصُ التراثى بهـذا المفهوم قد استخدمه معظم كتاب الرواية فى مصر منذ نشأتها وحتى أوائل الخمسينيات — على سبيل التقريب وليس التحديد— وغنى بالنصوص الشعرية القديمة والحكم والأمثال الشعبية لتكون حلية أو زينة فى بناء الرواية ، وقد اتضح ذلك فى بعض روايات محمد فريد أبو حديد ، وعلى الجارم وإبراهيم عبد القادر المازنى وغيرهم .

والفصل الثانى :

عنى بالنص المتحرك وهو النصُ الذى يصفُ عملية الانتقال من حالة

إلى أخرى . أى يكونُ الوصفُ فيه متحركاً ، فيصفُ الأشياء فى لحظة تحركها من حالة إلى أخرى . وبذلك يعطى النص حركية تضافُ إلى المعنى المتعدد . كما أنه نصٌ لا يحافظ على قداسته وتركيبه كما هو فى كتب التراث بل يستوحيه الكاتب فيخرج بذلك من اطاره التراثى إلى دلالته المعاصرة . فيصبح النص متعدد الدلالة ويتحقق ذلك من خلال المزج بين النصين التراثى والروائى معاً . وقد اتضح هذا النص المتحركُ فى بعض روايات عبد الرحمن الشرقاوى ومحمد خليل قاسم ، وسعد مكاوى ، وجمال الغيطانى ، ومحمد جبريل ، وأحمد الشيخ ، ونبيل عبد الحميد .

وهذه الحركية اعتمدتْ على جانبين أساسين هما : تعدد دلالات النص ، وحركية الصورة الحلمية ، أما تعدد دلالات النص فقد انقسمت إلى قسمين هما : تعدُد الدلالة فى النص التراثى المتماثل — سواء كان شفاهيا أو مدونا — وتعدُد الدلالة فى النصِ التراثى ، المحور . واتضحت الصورة الحلمية من خلال ثلاثة أنماط النص الشعبى والأسطورى والصوفى .

ثم جاء الباب الثالث :

عن تناول اللغة التراثية وقُسم إلى فصلين : أحدهما تناول أنماط اللغة التراثية وثانيهما تناول اللغة التراثية والبناء الزمانى والمكانى .

أما الفصل الأول : فقد اتضحت فيه انماط اللغة التراثية من خلال ثلاثة جوانب :—

الجانب الأول : اللغة التاريخية ويعنى بها لغة الكتابات التاريخية التى استخدمها المؤرخون فى كتاباتهم التاريخية واستوحاها بعض الكتاب المعاصرين فى رواياتهم وحمّلوها قضايا عصرهم الحاضر . أى أن الكاتب يحاكى لغة المؤرخين التى كتبت فى عصرهم ويحملها مضامين عصره الحاضر . وقد اقترب من هذه اللغة سعد مكاوى فى روايته « السائرون نياما » ، ثم تبلورتْ واتضحت فى رواية « الزينى بركات » لجمال الغيطانى ، وجاءت هذه المحاكاةُ اللغوية ممثلة فى مستويين الأول مستوى التعبيرات التراثية ، والثانى مستوى التراكيب الأسلوبية .

الجانب الثانى : اللغةُ الصوفية ، وتمثلت هذه اللغة فى مستويين الأول مستوى استلهام البنى الصغرى للغة الصوفية ، والثانى مستوى استلهام البنى الكبرى للغة الصوفية . واتضحت هذه اللغة عند سعد مكاوى فى « لا تسفنى وحدى » ، وجمال الغيطانى فى « التجليلت » ، و « رسالة فى الصبابة والوجد » ومحمد قطب فى « الخروج إلى النبع » .

والجانب الثالث : اللغة الأسطورية : وأهم ما يميز هذه اللغة أنها على مستوى عالٍ من الرموز والايحاءات التى تتولد من خلالِ المعانى الأسطورية . كما أنها تعتمدُ على التشخيص والتجسيد وتراسل مدركات الحواس . واتضحت هذه اللغة فى فساد الأمكنة لصبرى موسى ، والتاجر والنقاش لمحمد البساطى ، والزويل للغيطانى .

وفى الفصل الثانى : تناول الباحث اللغة التراثية والبناء الزمانى والمكانى ، واتضح ارتباطُ اللغة بالأبنية الزمانية والمكانية من خلال محورين : الأول : محور التداخل الزمانى والمكتنى ، والثانى . أثر هذا التداخل على النص الروائى ، وقد اتضح ذلك فى معظم الروايات التى استوحت اللغة التراثية بشتى أنماطها مثل بعض روايات سعد مكاوى ، وجمال الغيطانى ، وصبرى موسى ، ومحمد البساطى ، ومحمد قطب .

ثم جاء الباب الرابع :

عن الشكل التراثى : وقسم إلى ثلاثة فصول :

الفصل الأول : الشكلُ الشعبى . وهو الشكل الذى يستوحى فيه الكاتب قالب الحكايات والسير الشعبية . وقد مر هذا الشكل بثلاثة مستويات :— تناول الارهاصات الأولى لهذا الشكل بداية من رواية أحلام شهر زاد لطه حسين حتى رواية « على الزيبق » لفاروق خورشيد .

والمستوى الثانى : عنى بالمرحلة التالية لتطور الشكل الشعبى واتضح فى روايتى « الحرافيش » لنجيب محفوظ ، « مالك الحزين » لابراهيم أصلان . والمستوى الثالث : تحققت فيه الموازاةُ الفنية بين الملامح التراثية والمعاصرة . خاصة فى رواية « ليالى ألف ليلة » لنجيب محفوظ .

والفصل الثانى : الشكلُ التاريخى : وهو الشكلُ الذى استخدمه المؤرخون فى كتاباتهم التاريخية واستوحاه الكتابُ المعاصرونَ فى رواياتهم بغية توظيفه فنياً وحياتياً .

فجاء الشكلُ الروائى قريباً من بناء الشكل التاريخى من ناحية اليوميات وسرد الحوادث والحوليات ، والنداءات والمقتطفات ، وأهم رواية وظفت هذا الشكل هى رواية « الزينى بركات » لجمال الغيطانى .

الفصل الثالث : الشكلُ التوثيقي وهو الشكل الذى تسير عليه الكتابات والمؤلفات المحققة من حيث اعتمادها على الهوامش وتعدد الآراء لتأكيد القضية المطروحة بالحجة والبراهين والاستدلالات ، واستوحاه الروائيون فى رواياتهم بغية توظيفه فنياً وحياتياً إلا أن الهوامش والتوثيقات فى الشكلِ الروائى قد تكونُ حقيقية أو وهميةً تبعاً لطبيعة توظيفها فى بناء الرواية ولا يعنى الكاتب بصحة هذه الهوامش . أو عدم صحتها قدر عناية بدلالالتها الفنية ، وقد اتضح هذا الشكل فى روايتى « من التاريخ السرى لنعمان عبد الحافظ » لمحمد مستجاب ، ومن أوراق أبى الطيب المتنبى لمحمد جبريل .

ثم جاءت خاتمة البحث لتتبلورَ أهم النتائج المطروحة فى هذه الدارسة ولتؤكدَ على حاجتنا إلى اشكال روائية عربية تساير مقتضيات واقعنا العربى الراهن◆

ثلاثية

عبد المقصود عبد الكريم

١ ـ أسطورة

عاريانِ كماءِ البحارِ ، أنا وحبيبى
أقبِّلُ عينَ حبيبى
يقبِّل عينى
يغنى : « لديكِ الجمالُ
وكلُّ الذى تتشهَّى الصبايا »
وأنعسُ . يشربُ نهدى . وأشربُ
ينعسُ بين دمى .
عاريانِ كماءِ البحارِ ، أنا وحبيبى
يقبِّلُنى وينوحُ كأنْ بلُغتِه الرسالةْ
يرفرفُ قلبُ حبيبى . . يرفرفُ قلبىَ
يلتفُّ حَشْدٌ من البشرِ الطامحينَ
وحَشْدُ ملائكةٍ



عاريانِ
ننوحُ كأنْ بلغتْنا الرسالةُ
يخرجُ من جسدينا البنونُ
ويخرجُ من جسدينا الصباحُ
كأسطورةٍ
عاريانِ ، أنا وحبيبى

٢ ـ الفتاة



كان يفتّتُ أحزانَهُ
فوق وردِ الفتاةِ الصغيرةِ
كان ينوحُ كبحرٍ
ويضربُها باللسانِ على الفخذ
يمتصُّ من شبق النهدِ عمراً يبدّدُهُ فى المقاهى
يوصّفُ أشجانَه للرفاقِ
وفى آخر الليلِ ينعسُ عند الفتاةِ
تطبْطِبُ سكرتَهُ
وتنامُ كعصفورةٍ
فى الصباحِ تلقّطُ أدرانَه
ويعودُ أميراً
يرتّبُ وردَ الفؤادِ على صدرها
فى المساءِ
ينوحُ كبحرٍ ، ويضربُها . . .
. . . .
. . . .

٣ ـ مرأة



مرأةٌ تتكوّرُ
رجلٌ يحتسى مرأةً
فيهما يتنزّهُ حزنى
أمس كنت أسمّى ابنتى
وأصِرُّ وكانتْ تؤنّبنى
مرأةٌ تتكوّرْ
رجلٌ يحتسى مرَّها . ويموت .
رجل يحتسى
ويدخنُ . ينهارُ فى سكتةِ الليلْ
مرأةٌ تتكوّرُ
تبكى كأرملةٍ متمرِّسةٍ
مرأةٌ تتكوّرْ
رجلٌ مات للتوِّ ، يدخلُ سُرَّتَها
يحتسى دمَها
ويقىء . ◆

كاميلو خوسيه ثيلا

وجائزة نوبل فى الأدب | ١٩٨٩ |

٠٤٠٤

بحصول الأديب الأسبانى كاميلو خوسيه ثيلا ــ Camilo Jose Cela على جائزة نوبل فى الآداب هذا العام ، يصبح خامس الحاصلين عليها من بنى وطنه وهم :

١ الكاتب المسرحى خوسيه اتشيجارى (١٨٣٢ ــ ١٩١٦) الذى فاز بها عام (١٩٠٤) زمن أشهر أعماله « زوجة المنتقم » .

٢ ــ الكاتب المسرحى خاثينتو بينا بينتى (١٨٦٦ ــ ١٩٥٤) وقد فاز بها عام (١٩٢٢) ومن أشهر أعماله مسرحيتى « الدنيا مصالح » و « المدنسة » وهما مترجمتان إلى اللغة العربية .

٣ ــ الشاعر خوان رامون خمينيث (١٨٨١ ــ ١٩٥٨) ومن أشهر أعماله الشعرية « يوميات شاعر حديث الزواج » و « حمارى وأنا » وقد فاز بها عام (١٩٥٦) .

٤ ــ الشاعر بيثينتى ألكسندر (١٨٩٨ ــ ١٩٨٤) ومن أبرز أعماله « عاطفة الأرض » و « سيوف مثل الشفاة » وقد حصل على الجائزة عام (١٩٧٧) .

ومن المفارقات العجيبة أن الرواية التى أهلت « ثيلا » للحصول على جائزة نوبل لهذا العام ، وهى رواية « عائلة باسكول دوراتى » Familia De Pascual Durte (١٩٤٢) ، منعت الرقابة نشرها فى أسبانيا آنذاك لإباحيتها وكتب بعض النقاد الأسبان أنها ليست من الأدب فى شىء لأنها تستخدم لغة العامة وترد بها الفاظ لا تذكر فى أى تجمع محترم بل أن ثيلا تقدم بها عام (١٩٤٣) للحصول على الجائزة القومية للأدب فى أسبانيا فردتها له لجنة المحكمين دون أن تكلف نفسها قراءتها . والأغرب من هذا أن ثيلا لم يحصل على أرفع جائزة تمنح لكتاب وأدباء أسبانيا وأمريكا اللاتينية ، ممن يكتبون باللغة الأسبانية وهى جائزة « ميجيل دى سرفانتيس » صاحب القصة الشهيرة « دون كيشوت » .

وإن كان قد حصل على الجائزة القومية للأدب عام (١٩٨٤) ، وعلى جائزة (أمير استورباس) ، وهو لقب ولى العهد دون فيليب ، عام (١٩٨٧) ، وهما جائزتان محليتان . أما عن روايته « عائلة باسكوال دوراتى » فقد صارت أكثر روايات الأدب الاسبانى مبيعاً وشهرة بعد رائعة « سرفانتيس » (دون كيشوت) .

ولد « كاميلو خوسيه ثيلا » فى قرية (إيريا فلافيا) التابعة لمركز (بادرون) فى محافظة (لاكورونيا) ، من أعمال منطقة (جاليسيا) أو (جليقية) كما سماها العرب ، فى شمال أسبانيا فى الحادى عشر من شهر مايو عام ١٩١٦ ، من أب أسبانى وأم انجليزية . والتحق ثيلا بكلية الطب فى جامعة مدريد ولكنه قطع دراسته بها عندما

وجد فى نفسه ميلاً للأدب ، وقد أكد هذا الانقطاع عن دراسة الطب نشوب الحرب الأهلية الأسبانية عام (١٩٣٦) . وقد أصيب بداء الصدر فرجع إلى قريته للاستشفاء حتى وضعت الحرب أوزارها عام (١٩٣٩) فعاد إلى مدريد والتحق بكلية الحقوق . وفى عام (١٩٤٢) نشر روايته الأولى « عائلة باسكوال دوراق » . ثم نشر روايتين أخريين « خيمة الراحة » (١٩٤٣) و « مسيرات لا ثاريو دى تورميس وإحباطاته الجديدة » (١٩٤٤) . ثم نشر كتابه الأول فى أدب الرحلات عام (١٩٤٧) وهو كتاب « رحلة إلى القرية » ، وهذه القرية هى بالفعل قرية واقعية مازالت تحمل اسمها العربى مكتوباً بحروف لاتينية ALCARIA ، وجدير بالذكر أن هذه القرية هى مكان الإقامة الدائم حالياً لثيلا . وقد أتم كتابه هذا بكتاب ثان فى الموضوع نفسه تحت عنوان « رحلة جديدة إلى القرية » صدر عام (١٩٨٦) .

وفى عام (١٩٥١) أصدر روايته الهامة « خلية النحل » ؛ وظلت تتوالى كتبه منذ عام (١٩٤٢) حتى الآن وبلغت فى مجملها حوالى مائة كتاب ، ما بين روايات (١٤ رواية) ، وكتب فى أدب الرحلات نذكر منها « يهود ، مسلمون ، ومسيحيون » عام (١٩٥٦) و « الرحلة الأندلسية الأولى » عام (١٩٥٩) ، و « رحلة إلى برانس لاردة » بالإضافة إلى الكتابين سالفا الذكر . وقد حاول ثيلا فى هذا اللون من الأدب أن يمسح الأرض الأسبانية ويغطيها من شمالها إلى جنوبها بحثاً عن العادات والتقاليد والأعراف والقيم وأنماط الحياة المتأصلة فى التربة الأسبانية منذ القدم ، ومنذ أن كانت أسبانيا بلداً ازدهرت على أرضها حضارات متنوعة ومختلفة من السلتين إلى الفاندالوس إلى الرومان إلى القوط الغربيين إلى العرب المسلمين إلى الحضارة الغربية الحديثة .

ولخوسيه ثيلا كتب فى الشعر والقصة ، فقد شرع ينظم الشعر فى سن مبكرة فنشر ديوانين من القصائد صدر أولهما فى مدينة برشلونة عام (١٩٤٥) ، والثانى فى مدينة سان سباستيان عام (١٩٤٨) . كذلك نشر ثلاث مجموعات من القصص القصيرة ظهرت فى أعوام : ١٩٤٥ ، ١٩٤٧ ، ١٩٤٩ على التوالى . وقد كتب ثيلا أيضاً المقال الأدبى والمقال الصحفى واللوحات التعبيرية والدراسات بل أن له كتابين يضمان كل ما عرف فى أسبانيا من كلمات وألفاظ وتعبيرات جنسية أو سوقية وهما : « القاموس السرى » (١٩٦٨) ، و « دائرة معارف الشهوة » عام (١٩٧٦) وهو كتاب من مجلدين كبيرين . ويكشف هذان الكتابان عن خاصية من أهم خصائص هذا الكاتب الأسبانى الغربى المتحرر تماماً من أية أعراف أو تقاليد أو قيم أخلاقية بالمفهوم الدينى .

وعلى الرغم من تنوع إنتاج ثيلا الأدبى وتعدد الأجناس الأدبية التى مارسها ، إلا أنه روائى فى المحل الأول يتسم بالفكاهة السوداء والسخرية الجارحة من رفاقه فى البشرية ؛ حسب ما رأى الناقد « جان فرانكو » . وثيلا كأى أديب كبير يكثر حول أدبه الجدل فالبعض يعتبره أهم كتاب وروائيى ما بعد الحرب الأهلية الأسبانية ويرون أن روايته الأولى « عائلة باسكوال دوارق » ، هى أول رواية تمثلت فيها ظروف تلك الفترة خير تمثيل . بينما يرى الآخرون أنه كاتب ماجن يتسلى بتقديم صورة كاريكاتيرية وبذيئة عن الواقع الأسبانى ، متيم بالتعبيرات الجافة والفضائح . أما عن أهم مميزاته فهى أنه أحد صناع اللغة الكبار وقد ظهر ذلك منذ روايته الأولى حتى الآن ، فقد أهتم ثيلا باللغة والأسلوب والحبكة الروائية وتغيير الأنماط التقليدية المتبعة ، أكثر من اهتمامه بمسألة « المضمون » كشكل من أشكال جذب القارىء ، ولهذا تجد المضمون فى روايته « عائلة باسكوال دوارق » مختصراً جداً ، ويمكن تلخيصه فى سطور قليلة ، وتروى هذه الرواية قصة فلاح أسبانى بسيط لا يستطيع كبح جماح غريزة القتل التى غرسها فى نفسه مجتمع ظالم . فبطل رواية « عائلة باسكوال دوارق » ، وهذا اسمه ، مجرم رغم أنفه ، أى أنه ضحية الظروف الاجتماعية المتدهورة ، والعلاقات الشائهة المحيطة به . ولهذا تبدأ الرواية بهذه الكلمات :

« أنا يا سيدى لست سيئاً بالرغم من أنه لا تنقصنى الأسباب لكى أكون كذلك .
فكلنا ، نحن البشر الفانين ، نأتى من أرومة واحدة عندما نولد ، ومع ذلك عندما نبدأ فى النمو يحلو للقدر أن يشكلنا وكأننا من الشمع ويوجه مصائرنا فى طرق متشعبة تؤدى إلى نهاية واحدة وهى الموت . ثمة أناس يطلب منهم أن يمشوا فى طريق الأزهار ، وأناس يؤمرون بالمضى فى طريق الحرشف والصبار ، فهؤلاء يتمتعون بالنظرة الهادئة ، وهم فى أريج سعادتهم يبتسمون ابتسامة البرىء ، وأولئك يغالبون شمس البطحاء الحارقة ، ويقطبون الجبين مثل الوحوش دفاعاً عن النفس ، فهناك فرق كبير بين تزيين الجسد بأحمر الخدود والروائح العطرية . وبين عمل هذا بالوشم الذى لا يمكنه إزالته بعد ذلك » .

أن باسكوال دوارق ، الذى مضى فى مسلسل الجريمة حتى قتل أمه فى النهاية ، يشبه إلى حد كبير بطل رواية « الغريب » لالبير كامى ، كما يشبه أيضاً « سعيد مهران » بطل رواية اللص والكلاب » لكاتبنا الكبير نجيب محفوظ . فكل من هؤلاء الأبطال الروائيين مجرمين رغماً عنهم وهم ضحية الظروف الاجتماعية التى مرت بهم ومروا بها .

وقد جاء فى قرار الأكاديمية السويدية منحه الجائزة : « إننا إذ نمنحها لثيلا فإنما نكافىء الشخصية القيادية فى حركة الانبعاث الأدبى الأسبانى أثناء فترة ما بعد الحرب » ، إن خلفية خبراته هى « الحرب الأهلية الإسبانية القاسية » ، وقد « دخل ثيلا ذاته حومة هذا النضال وجرح جرحاً بليغاً » . وأضافت الأكاديمية : « أن ثيلا يعتز بأن سلالة اسلافه تضم قراصنة انجليز وسياسين ايطاليين على السواء » ووصفت روايته « عائلة باسكوال ديوارق » بأنها أوسع الروايات انتشاراً وأعظمها رواجاً بين القراء منذ ظهور رواية « سرفانتيس » دون كيشوت .

وصرح ستور آلن ، المتحدث بلسان الأكاديمية ، بأن خوسيه ثيلا كاتب صعب ، واقترح أن يبدأ الناس بقراءة أوصافه لرحلاته ، حيث يحاول اقتناص ملامح أسبانية فى طريقها إلى الإختفاء ◆

رسالة أسبانيا

كاميلو خوسيه ثيلا الفانتازيا ... وقسوة الواقع نوبل للآداب ١٩٨٩

حسن عطية

هاهى جائزة نوبل للآداب تعود مرة أخرى إلى أوربا ، مبتكرتها وصاحبة نصيب الأسد بها .

ها هى تعود هذا العام لترفرف للمرة الخامسة على أسبانيا ، هابطة على كتف رجل سعى كثيراً نحوها ، وحلم خلال العقدين الأخيرين بها .

إنه الأديب الجماهيرى الشهير كاميلو خوسيه ثيلا (٧٣ سنة) خامس الكتاب الأسبان الذين حصلوا على تلك الجائزة ، بعد خوسية اتشجاراى (١٩٠٤) خاثينتو بنا بنتى (١٩٢٢) ، خوان رامون خيمينيث (١٩٥٦) ، وبيثنتى اليكساندرى (١٩٧٧) باللغة الأسبانية الأساسية (القشتالية) ، بإضافة أربعة ينتمون لأمريكا الناطقة بالأسبانية ــ أكثر من نصف أمريكا اللاتينية ــ وهم : التشيلية جابرييلا ميسترال (١٩٤٥) ، والجواتيمالى كيجيل آنخل آستورياس (١٩٦٧) ، والتشيلى بابلونيرودا (١٩٧١) ثم جبرايل جارثيا ماركيث (١٩٨٢) .

يعتبر كاميلو خوسيه ثيلا واحداً من أبرز وأشهر كتاب الرواية الأسبانية فى القرن العشرين ، له أربع وعشرون عملاً روائياً ، من ضمن مائة عمل إبداعى متنوع بين القص الروائى والشعر والإبداع المسرحى والإعداد الدرامى لآخرين ، وكتابة المقالات والرحلات ، ويضم بعضها مجموعة أعماله الكاملة والتى صدرت العام الماضى فى سبع عشرة جزءاً (١٩٦٣ ــ ١٩٨٥) ، وهى بالمناسبة أعمال كاملة حقيقية لمبدع ومؤثر فى الحياة الثقافية الأسبانية منذ نحو نصف قرن من الزمان ، وليست أعمالاً (كاملة) على الطريقة المصرية ! !

. . كما أن ثيلا يعد واحداً من ثلاثة لعبوا دوراً هاماً فى تطور الرواية الاسبانية وتقديم الوجه الحديث لها ، مع كارمن لافوريت وميجيل ديلسبس ، وهو أيضاً واحد من ذلك الجيل الذى عاش بعمق مأساة الحرب الأهلية (٣٦ ــ ١٩٣٩) ، والتى أحدثت شرخاً فى الروح الأسبانى ، ما زالت آثاره باقية حتى اليوم ، ويعد أيضاً واحداً من أشهر الكتاب المقروئين فى أسبانيا ، وتتعدد دوماً طبعات أعماله ، فتصل ، على سبيل المثال ، روايته (خلية النحل) إلى الطبعة الواحدة والأربعين عام ١٩٨٣ ، وروايته (عائلة باسكوال دوارتى) إلى الطبعة الثانية والأربعين عام ١٩٨٥ .

ابن الحرب وراصد آلامها

ولد كاميلو خوسيه ثيلا ، ذلك الرجل المستفز للقارىء المتأنق ، والمنتشر بين أيدى الجميع من كافة الاوساط الثقافية والاجتماعية ، والساخر دوما فى احاديثه

من كـل شيء ، والـراكب الـرولـزريس ، والظاهر عـلى شاشـة التليفزيـون مقدمـا لبعض البرامج أو معلنا عن احدى شركات خدمة السيارات .. ولد هذا الرجل بقرية صغيرة تدعى (ايريا — فلابيا) ببلـدية (بادرون) بمقاطعة (لاكرونيـا) باقصى الشمال الغربي الاسباني في الحادي عشر من مـايـو ١٩١٦ من أب اسبـاني وأم انجليـزية فضلا عن أن الاقليم الذي ولد باحدى مقاطعاتـه ، وهو اقليم (جاليثيا) له لغته الخاصة المختلفة عن اللغة الرسمية والرئيسية باسبـانيا ، وهى اللغـة القشتاليـة ، والتي يتكلم بها نصف اسبانيا الجنوبي ووسطها .. ولقد شكلت ، حيـاة الطفولـة المبكرة ، وحيـاة الصبا في منطقة بعيـدة جغرافيـا ولغويـا وفكريا عن حركة الأحداث بوسط وشمال شـرق اسبـانيـا ، بـالاخص في مـدريـد وبـرشلونـة ، ثم انتقالـه مع اسـرته إلى العـاصمة ، ليتلقى تعليمـه الثـانـوى في مـدرسة (الأبـاء الرهبـان) ثم مدرسـة (الأخوة ما ريستاس) الدينيـة ، شكلت تلك الحياة الأولى في نفس خـوسيه ثيـلا تحـديا للـواقـع الثقـافي واللغـوى الـذى يعيشه ، وانقسامه كاسبـاني بين لغـة — وليست لهجة — عاش طفولته صباه فيها ، ولغة عاش شبابه داخلها ، وتلقى صفعات القساوسة على عدم امتلاكه ناصيتها ، ثم اضطراره لقطع دراسته بجامعة مدريد ، والتي سعى نحوها لدراسة القانون والطب والفلسفـة ، ولكن جاءت الحـرب الأهلية لتدفعه للعمل من أجل البقاء حيا ، فعمل صحفيا وممثلا وموظفا ورساما ومصارعا للثيران ، وحتى مدرباً للعبة الجودو ، وان كان يحمل في أعمـاقه رغبـة حادة لعـدم العمل ، والتفرغ بكل كيانه فقط للكتابة ، والكتابة الابداعية ، باللغة القشتاليه .

لذا انكب خلال الحرب الأهلية ، بعيداً عن آوارها ، على الدراسة الصارمة للغـة القشتاليه ، وكتابة الأشعار التي لم تلفت إليه الأنظار ، والتي لا تشكل حتى اليوم ، رغم الـدواوين الثلاث ، سـوى هـامشـا ابداعيا لمسيرته الروائية الاسـاسيـة ، إلى أن صـدرت أول رواياتـه وأهمها ، والتي كانت دعامة أساسية في منحه نوبل ٨٩ ، وهى روايـة « عائلـة باسكـوال دوارتي »



Cela más
el Nobel

١٩٤٢ ، والتي تـرجمت إلى الانجليـزيـة والفرنسية والالمانية ، بل يقال انها ترجمت إلى نحو ستين لغة عالمية !! ..

وثيلا يقتحم بروايته تلك عـالم العنف التراجيدى بالمجتمع الاسباني عقب الحرب الأهليـة ، مقتـربـا في مـوضـوعتهـا من موضوعة رواية الغريب للفرنسي البير كامو (١٩١٣ — ١٩٦٠) والتي نشرت في نفس العام ١٩٤٢ ، معبرة عن غربة الانسان في عالم تندلع فيه الحروب بشكل عبثي ، ورغم تـزامن كل من الـروايتين ، وتشـابهما في الموضوع المعتمدين عليها ، إلا ان فـارق الرؤية بين الكاتبين كبير ، فرغم مرارة رؤية ثيلا للواقع ، إلا أنها رؤية عابثة به ، دون أن تكون رؤية عبثية له ، لذا فالرواية التي تقدم لنا الحياة البائسـة لفلاح أسبـاني تُبنى داخل روائية واقعيـة معتدلـة ، تثير المرارة والتسـاؤل حـول معنى الحيـاة ، وموقف الإنسان داخلها ، بدلاً من أن تثير الأسى والشعور بلا جدوى الحركة في عالم عبثي المعنى والمبنى .

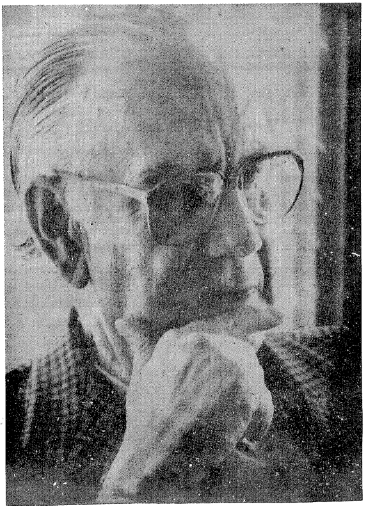
وفي عام ١٩٤٣ تصدر روايته « جناح الراحة » وهى نتـاج تجارب شـخصيـة ، وتـدور أحداثهـا داخـل مصحـة لعـلاج الـدرن ، ويرى فيهـا بعض النقاد تـأثراً واضحـاً بـالـروائي الألماني تـوماس مـان (١٨٧٥ — ١٩٥٥) .. وعقب فتـرة من الخصب العميق ، تصـدر روايته التـاليـة « الحـوادث والمصائب الجـديدة لـلآثـار بيـودى تورمس » ١٩٤٤ ، والتي يتـركها تحدث تأثيرها في مدريد العاصمة ، ليتجول خارجها على قدميه ، بجراب عـلى ظهره ، وآلة تصوير بيده ، خلفها عين ثاقبة ، وقلم يـوجهـه عقـل حـاد ، يلتقط التفـاصيـل الواقعية لحياة الناس في منطقة (القرية) التي تجول بها خـلال عام ١٩٤٥ ، وهى منطقـة تقـع في وسط أسبـانيـا ، بـإقليم (جواد لاخرا) أو (وادى الحجارة) كما اسمـاه العـرب ، ومن الـواضـح الجـذر اللغوى العربي في إسم **Alcarria** وفي إسم الأقليم ، . . وقد تحدث ثيلا عبر تجواله هـذا مـع النـاس في الخـانـات والمنازل والطرقات ، تاركاً لقلمه على تخليد الرؤى غير المعتادة للمنطقة ، والسمات الخاصة بسكانها ، ويقدم هو رؤيته الإجمالية في كتابه المعنون « رحلة إلى القرية » عام ١٩٤٨ ، والذى يعتبره البعض من أفضل أعماله ، وبعـد أربعـة عقـود كـاملة ، وفي يـونيـو ١٩٨٥ ، يكرر ثيلا الرحلة ذاتها ، راصداً التغيرات التي حدثت بـالمنطقة عبر ذلـك الـزمان ، كـاشفاً أيضـاً في كتابـه الجديـد (رحلة جـديدة إلى القـريـة) ١٩٨٦ عن مـدى تغير رؤيتـه هو أيضـاً لنفس العـالم ومتغيراته .

دره .. وفضيحة أدبية

وكـما أن روايتـه « عـائلة بـاسكـوال دوراق » لفتت الأنـظار إليه ، وشكلت ركيزة من ركائز عالمه الروائي ، يبدأ عقب رحلته إلى (القرية) في منتصف الأربعينات كتـابة روايتـه الهامة وركيزتـه الثـانيـة في عـالمهالإبـداعى ، وهى روايـة « خليـة النحل » ، والتي تعد درة أدبية تقتضى منه جهداً شاقاً لصقلها ، وزمناً للكتابة يقترب من السنوات السبع ، وإعادة كتابة للرواية تصـل إلى خمس مـرات ، لتصـدر عـام ١٩٥١ ، مقـدمة بـطريقة متقنة بانوراما إجتماعية ونفسية لمرحلة ما بعد الحـرب الأهليـة ، عـارضتـه لنـا مجمـوعـة من الشخصيات المتباينة : موظفـون خفراء ، إسكافيون ، شـواذ ، ماسحـوا أحذيـة ، غـانيات ، مـرابون . . ينتمـون جميعاً إلى الأنماط الحياتية العادية ، يعانون جميعاً من الفقر المادى والمعنـوى ، ومن تسلط فكرة المعيشـة اليوميـة والحاجة إلى الجنس على عقولهم ، يحشدهم الكاتب في بقعة مكانية

صغيرة ، يختلطون فيها كخلية النحل وإن كان دون إنتظام ، نسمع دوماً طنينهم داخل تلك البقعة المغلقة ، راسماً بهم لوحة حائطية لمجتمع جائع وبائس ، يسعى لقلب منظومة القيم القائمة ، ليس بأهداف أيديولوجية ، وإنما فقط من أجل إشباع نزواته وشهواته الحسية الصرفة .

تصدر قبل تلك الرواية المتميزة ومعها وبعدها أربع روايات ، أقل فى القيمة الإبداعية منها ، تتوج بروايةLa Catira ١٩٥٥ والتى أحدثت فضيحة كبرى فى الأوساط الأدبية المحلية ، وكان قد كتبها ثيلا بطلب من حكومة فنزويلا ، والتى دعته إلى أراضيها عام ١٩٥٣ ، ووضعت بين يديه كل الوسائل المادية المطلوبة ، من أجل أن تبدع قريحته عملاً فنزويليا على غرار الدون كيخوته الاسبانى . . وفى عام ١٩٥٤ يسافر ثيلا إلى انجلترا ، ليقدم سلسلة من المحاضرات فى جامعاتها ، وحين عودته لأسبانيا يقيم بجزيرة (مايوركا) الواقعة بالبحر المتوسط بشرق أسبانيا ، مؤسسا ب (بالمادى مايوركا) مجلة « بابيليس دى سون ارمادانس » ، وبعدها بثلاثة سنوات يُختار كعضو بالاكاديمية الملكية الاسبانية .



مأساة التفتت

فى عام ١٩٦٤ يسافر إلى الولايات المتحدة لإلقاء سلسلة من المحاضرات فى ثلاثين جامعة بها ، ثم يعود ليصدر روايته المستفزة « سان كاميلو ١٩٣٦ » عام ١٩٦٩ ، والتى يقترب عبرها بجراءة منقطعة النظير من كل المحارم السائدة حتى الأيام الأولى التى اعقبت الحرب الاهلية ، مساحة ابداعه الأثيرة وعلاقاتها وحملت هذه الرواية أهم ملامح أسلوبه فى الكتابة الروائية ، البساطة فى عرض التفاصيل الدقيقة ، مع استخدام دائم للالفاظ العامية والتعبيرات السوقية والكلمات الشارعية الخالية من الاحترام عند البعض ، والتقاليد الأسبانية ، خاصة تلك التى كانت فى الاربعينيات والخمسينيات ، وذلك فى إطار صياغة للعنف الانسانى الداخلى فى بنية تراجيدية ، تعرض مأساة المجتمع الأسبانى ، ومآل إليه من تفتت وتناحر بين الاشقاء أثناء وعقب الحرب الأهلية .

ورغم ثبات منهجه الروائى الواقعى الكلى ، وانطلاقه من تراث واقعية القرن التاسع عشر ونماذجه الأساسية عند ديكنز وبلزاك ، ورصدهما للتفاصيل الصغيرة للحيوات الدنيا ، إلا ان ذلك لم يوقف تلك الرغبة الداخلية لديه للتجريب دوئما انفلات عن إطار منهجه الكلى ، فهو لايدخل إلى عالم الحداثة وما بعدها ، ولايقترب من دنيا الألاعيب التكنيكيه والتفكيك البنائى ، ولا حتى ينحو نحو واقعية امريكا اللاتينية السحرية ، وان كان يقف على حافتها بتضخيمه لما هو واقعى إلى درجة دخوله لعالم الفانتاسيا ، دوئما مزج ما بين ما هو واقعى ما هو خيالى أو سحرى داخل البنية الروائية من زاوية رؤيته للعالم ، بل انه حينما سئل ذات مرة عن أى الفنون أحب إليه : الفنون التشخيصية أم الفنون التجريدية ؟ ، أجاب قائلا : أحب الفنون إلىَّ هى الفنون الجيدة ، مبتعداً باجابته عن الولوج فى عالم المسميات لفنه ، بل انه يرى أن الرواية ذات المسمى هى فى حقيقتها رواية فاشلة ، واضعا نفسه داخل الاطار الأكبر للواقعية الجديدة بكل ظلالها ، وذلك هو جزء من سر شعبيته ، فهو لا يهتم بتصنيف ابداعه ، قدر ما يهتم برصد الحياة اليومية للإنسان العادى ، واضعا اياها داخل صيغة واقعية وبروح جروتسكيه ، تكون بروح الدعابة بها بديلا لروح اليأس المتسللة إلى الانسان الاسبانى المحب للحياة ، إثر حرب شرسة انتصر فيها العسكر لصالح الملكية ، وان أصر قائدهم الجنرال فرانكو على عدم التفريط فى السلطة التى استولى عليها نهائيا عام ١٩٣٩ ، إلا بموته عام ١٩٧٥ ، وعادت الملكية عقب ذلك لتستقر رمزاً فى البلاد ، لذا تعرض روايات ثيلا الألم الحاد الذى يعيشه الإنسان الأسبانى البسيط فى مواجهة واقع تفتت ، وما زال الأمل فى إعادة بنائه ، رغم البسمات على الوجوه ، قابعا فى دنيا الغيب ◆

كلمة السر

مصطفى أبو النصر

أخرجت الأوراق المطلوبة من جيبى الداخلى ، ووضعتها أمامه على المكتب .

كان يجلس على كرسى دوّار ، وراء مكتب عريض ، أسود اللون ، على سطحه بلّورة لامعة . وكان لا يفتأ يدور به تجاه اليمين والشمال ، فى اعتداد بالنفس مصطنع ، واستمتاع واضح بما وصل إليه من مركز .

ما أن دخلت الحجرة ، حتى استدار بسرعة ، وواجهنى مباشرة ، وتوقف عن الدوران . كانت ملامحه واضحة خالية من الغضون ، حتى ليصعب تحديد سنه . أمّا أنا فقد كنت أعرف أنه قد تجاوز الخمسين بقليل ، إلاّ أن جُرْمه الصغير ، ونحافته الملحوظة ، ربما خدعت من يراه أول مرة .

لاشك أنه كان يعرفنى ، أو ــ على الأقل ــ ليس وجهى بغريب عنه . راح يحملق فىّ بعينين جاحظتين متسائلتين ، إلاّ أننى تجاهلت ذلك ، ووضعت الأوراق على المكتب ، وتراجعت خطوتين منتظراً . مدّ يده وأمسك بالأوراق ، ثم رفعها قليلاً ، وقرأ بعض ما كُتِب فى الورقة الأولى ، التى كتبت فيها طلب الوظيفة ، ثم لم يلبث أن ألقى بالأوراق على المكتب فى لا مبالاة ، ورفع إلىّ عينيه ثانية ، وسألنى وهو يشير بيده إلى الأوراق :

ــ ما هذا ؟

ــ الأوراق المطلوبة .

ــ أية أوراق ؟

ــ الخاصة بالوظيفة .

حول بصره عنى ، وتظاهر بأنه يتأمل أو يفكر فى شىء ما ، ثم عاد يحدق فىّ قائلاً :

ــ يخيل إلىّ أننى رأيتك من قبل .

اغتصبت ابتسامة ، محاولاً بها أن أخفف وقع ما سأقوله :

ـ نحن جيران .

هزّ رأسه ، ثم عض على شفته السفلى ، وجال بعينيه فى أزجاء الحجرة ، ثم عاد ينظر إلىّ ، فلاحظت أن نظرته هذه المرة مختلفة عن نظرته السابقة ، ثم قال لى وهو يضيق عينيه كأنما يحاول أن ينفى ما قلت :

ـ تقول إنك جارى ، أين تسكن ؟

اتسعت ابتسامتى . إنه يعلم أين أسكن . ولكنى جاريته ، فأجبته فى صوت خفيض :

ـ فى المنزل المقابل لمنزلكم .

حول بصره عنى . وأمسك بالأوراق بأطراف أصابعه ، ثم تركها تسقط على المكتب ، والتفت إلىّ . فى هذه المرة قرأت معانى أخرى فى عينيه ، إلاّ أننى تجملت بالصبر والأناة . قال فى نبرات واضحة ، مليئة بما يشبه الإنذار :

ـ طبعاً هذا لا يعطيك أى حق ، إذا كانت الشروط غير متوافرة .

كنت واثقاً من أن جميع الشروط تنطبق علىّ ، فقلت مبتسماً :

ـ الحمد لله ، جميع الشروط متوافرة فىّ .

هزّ رأسه قائلاً :

ـ سنرى .

قلت مؤكداً ، وقد بدا لى أنه يتبسط معى :

ـ لتتأكد سيادتك من الأوراق .

وأشرت بيدى للأوراق . لم يهتم بأن ينظر إليها ثانية ، وانما رفع إلىّ عينيه متسائلاً :

ـ ولكن لماذا جئتنى أنا ؟

ـ لقد سألت عن مكان تقديم الأوراق فقيل لى هنا .

بدا صوته مشحوناً بغيظ مكتوم وهو يسألنى :

ـ من ذلك المغفل الذى قال لك ذلك ؟

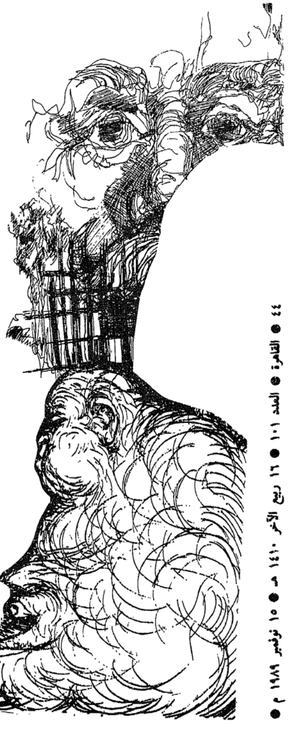
ـ فى الحقيقة لا أعرفه .

ـ لقد فهمت خطأ ، لدى مكتب للسكرتارية ، هو الذى يستلم الأوراق .

ثم مدّ لى يده بالأوراق قائلاً :

ـ إذهب وسلمها للسكرتارية .

غادرت الحجرة ، والأوراق فى يدى . طبعاً كنت أعرف كل ذلك ، فليس من المعقول أن يستلم المدير أوراق الطلبات ، ولكنى تحايلت على الساعى ، وأخفيت الأوراق فى جيبى ، وزعمت أننى أحد معارف المدير ، ولم آت إلاّ لمجرد الزيارة . كان غرضى أن يرانى ، وأن أقول كلمة السر : أنا جاره وهو جارى . لا شك أنه قد قرأ أسمى ،



وتأكد ذلك حينما اعترف بأنه يذكر وجهى . أظن أن الوظيفة قد صارت مضمونة . ما الذى يضيره من قبولى ؟ أليس الجار أولى بالشفعة ؟

فى الخارج رأيت الساعى جالساً بالقرب من الباب ، سألته بلهجة من يلقى أمراً :

ـ أين مكتب السكرتارية ؟

انتفض الساعى واقفاً ، وأشار إلى باب مغلق فى جانب من جوانب الردهة . شكرته بهزة من رأسى ، ومضيت إلى الباب فطرقته وفتحته دون انتظار للإذن بالدخول .

كانت الغرفة ضيقة بشكل ملحوظ . لا يجلس فيها إلا موظف واحد ، وموظفة ربما لم تتجاوز العشرين من عمرها . اتجهت مباشرة إلى مكتب الموظف . كان منهمكاً فى الدق على الآلة الكاتبة ، ما أن رآنى حتى أسرع فى الدق وكأنه يقول لى :ألا ترى أنى مشغول . تحملت هذا التجاهل ، وقلت فى نفسى : « ربما يريد أن يفرغ من الجملة ليسألنى بعد ذلك » . إلاّ أنه واصل الكتابة دون أن ينظر إلىّ أو حتى يقول شيئاً . فأخذت، أتلفت منتظراً ، وبمصادفة بحتة التقت عيناى بعينىّ الفتاة.كان من الواضح أنها لا تفعل شيئاً على الإطلاق . مكتبها ليس عليه أية ورقة أو ملف ، وكانت لاتفتأ تنظر بإعجاب إلى أصابعها الطويلة ، وأظافرها المطلية باللون الأحمر ، ثم من حين إلى حين تدفع رأسها إلى الخلف لمجرد أن تبعد خصلة الشعر التى تنوس على جبهتها . فى الواقع كانت جميلة ، أو ربما كانت الاصباغ هى التى أوحت لى بذلك . حين التقت عيوننا ، توقف كل منا على هذا الوضع لمدة قصيرة جداً ، ثم سألتنى وهى تبتسم :

ـ أية خدمة ؟

كان صوت الآلة الكاتبة ، هو الصوت الوحيد فى الحجرة ، الذى يعكر هذا الصفاء . وكانت الأوراق ماتزال فى يدى ، فقلت لها وأنا أمدّ يدى بها دون أن أتحرك من مكانى :

ـ الأوراق المطلوبة . قال السيد المدير أن أقدمها هنا .

سألتنى وهى تحول بصرها عنى . وتعود إلى تأمل أظافرها :

ـ طلب وظيفة ؟

ـ نعم .

ـ انتظر قليلاً حتى يفرغ .

ثم إنها فتحت الدرج ، وعادت فأغلقته ، دون أن تخرج منه شيئاً .

ظللت واقفاً فى مكانى ، وأخذت أتفحص الكاتب على الآلة . كان منهمكاً تماماً ، ولم أستطع أن أحدس ما إذا كان يفعل ذلك بدافع من حماسة للعمل ، أم للإمعان فى تجاهلى ، واشعارى بأهميته . وأخيراً انتهى من الصفحة التى كان يكتبها ، فرفع رأسه ونظر إلىّ ثانية ، ولكنه لم يقل شيئاً ، وسحب الأوراق من الآلة ، ثم سحب من بينها أوراق الكربون ، وأخذ أوراقاً بيضاء من الرزمة الموضوعة على يساره ، وراح يضع بين كل ورقة وأخرى ورقة كربون . انتهزت هذه الفرصة ، وقلت فى صوت خافت متردد :

ـ الأوراق المطلوبة .

دون أن ينظر إلىّ ، أو يتوقف عما يفعل قال فى نبرة غضب متعال :

ـ ألا ترى أنى مشغول .

لم أنطق ، والتفت إلى الفتاة ، وكأنى أشهدها على ما قال ، إلاّ أنها أشاحت بوجهها عنى فى لا مبالاة .

ثبت الكاتب الأوراق فى الآلة ، ثم رفع إلىّ بصره قائلاً فى تذمر واضح :

ـ نعم ؟

ـ الأوراق المطلوبة .

ومددت يدى بها . إلاّ أنه تجاهلها وسألنى فى برود :

ـ أية أوراق ؟

ـ الخاصة بطلب الوظيفة .

ـ أية وظيفة .

ـ التى أعلنتم عنها فى الجرائد .

ـ وأين كنت طوال هذه المدة ؟

ـ أستكمل أوراقى الناقصة .

ـ لقد أغلق باب التقديم .

ـ ولكن المدير قال لى . . .

قاطعنى ، وكأن عفريتاً تلبسه :

ـ المدير ، المدير لا يعرف الموعد ، أنا الذى أعرفه .

ـ ولكن . . .

ـ أرجوك ، من فضلك لا تعطلنا .

وانحنى يقرأ من الورقة التى على يمينة ، وعاود الدق على الآلة . ظللت واقفاً ويدى ممدودة بالأوراق وكأننى أستجديه ، إلى أن سمعت صوته من خلال ضربات الآلة :

ـ ماذا تنتظر ياسيد ؟

لم أجبه بشىء ، واستدرت متجهاً نحو الباب ، وقبل أن أخرج ، التفت لألقى نظرة على الفتاة ، فرأيتها منهمكة فى تأمل أظافرها وقد بدا الأعجاب على محياها . ◆

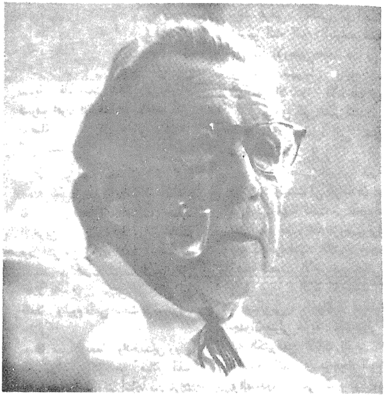
حوار مع الراحل :
جورج سيمنون

ت / م . ق

يقال أن جورج سيمنون هو الروائى الاكثر شعبية وقراءة فى عصره . فلديه أكثر من أربعمائة مليون قارىء فى انحاء العالم حسب الاحصائية التى نشرتها منظمة اليونسكو فى عام ١٩٨٣ . نشر على مدى اعوامه الست وثمانين اكثر من مائتى رواية . وثمانين اقصوصة وجزئين من التحقيقات الصحفية . فضلا عن مذكراته الضخمة التى نشرت فى خمسة عشر مجلداً ضخماً فى عام ١٩٨١ . ترأس لجنة تحكيم مهرجان كان عام ١٩٦٠ . وأصر على منح فيلليني الجائزة الكبرى عن فيلمه "الحياة اللذيذة" . اشتهرت رواياته البوليسية بطابع خاص . وترجمت هذه الروايات الى العديد من اللغات ومنها اللغة العربية . من أشهر هذه الروايات "ثلاث غرف فى مانهاتان" و "رسالة الى قاضى" و "الثلوج قذرة" و "موت الحسناء" و"القاتل" و "صديقى ميجريه" . اما اشهر كتبه الاخرى فى مجال التحقيقات فهناك "البحث عن الزمن العارى" و "اكتشاف فرنسا" .

ولد سيمنون فى مدينة لييج البلچيكية فى الثانى عشر من فبراير ١٩٠٣ . قرر ان يمارس الكتابة لأول مرة وهوفى الحادية عشر من عمره . واحس فى هذه الفترة انه يتمنى لو أصبح راهباً . لكن مغامراته العاطفية المتلاحقة جعلته ينحو عن هذه الفكرة . تأثر بكل من ديستويفسكى وبلزاك وچورج لويس ستيفنسون وچاك لندن .

عمل فى الصحافة فى فترة مبكرة من حياته . ونشر خلال الفترة بين عامى ١٩١٩ و١٩٤٦ مجموع من التحقيقات الصحفية فى العديد من المجلات والصحف الفرنسية . مما أتاح له فرصة الالتقاء بهتلر وتروتسكى وتشرشل .



وتعتبر هذه التحقيقات بمثابة شهادة ادبية على عصر بأكمله .

فى الفترة بين عامى ١٩٢٤ و ١٩٣٢ نشر رواياته تحت أكثر من عشرين اسماً مستعاراً . ثم اختار ، بعد ذلك ان يكتب باسمه الحقيقية . وبذلك فان عدد الروايات والاعمال المنشورة التى الفها سيمنون اكثر من الارقام المنشورة بكثير .

وفيما يلى نقدم الحديث الذى نشرته مجلة مارى فرانس مع الكاتب فى عام ١٩٧٩ :

● چورچ سيمنون . لقد رفضت جائزة نوبل ثلاث مرات . وانت لا تحب ، قط ، حفلات التكريم . هل ستستثنى ذلك هذا العام بمناسبة مرور خمسين عاما على خلق المفتش ميجريه ؟

— لا . لن أغير عاداتى . ولكنى اكتشفت انه فى اول كتبى التى ألفتها خلال العشرينات ، أن هناك مفتش شرطة يدعى ميجريه . وقد نسيت هذا الاسم تماما عدة سنوات الى ان رجعت له فى سبتمبر عام ١٩٢٩ . واعلنت رسميا عن مولد اسم ميجريه .

كنت فى الخامسة والعشرين عندما تخيلت هذا الشرطى . كنت أعيش ، فى تلك الآونة ، فوق سفينة بنيتها فى فيكامب على طراز سفن الصيد فى بحر المانش . كانت بطول عشرة امتار . وتسمى "اوستروجـو" . وعمدتها فى كنيسة نوتردام . ثم رحلت الى ميناء هولندى صغير يـدعى دلفريل . وهناك لاحظت فى أحد الممرات المائية ان سطح السفينة فى حاجة الى جلفنته . فوضعتها فى حوض جاف . واحتفظت بعادة كتابة فصلين أو ثلاثة فصول يومياً . ولم يكن سهلاً أن أكتب وسط ضجة العمال .

وقد عثرت على طواف قديم ، محطم . ومليء بالفئران . وترتفع المياه بداخله بـارتفاع ٥٠ سم . فوضعت به ثلاث خزائن . واحدة لآلتى الكتابة والأخرى لى . والثالثة لزجاجة نبيذى . وفوق هذا الطواف ولد أول ميجريه فى رواية "بيتر ليتون" التى لا اعتبرها من أحسن أعمال . لكنها أثرت على حياتى كأنها ركام الجثث . كم أذكر جيداً ذلك اليوم الذى خلقت فيه هذه الشخصية . كان صباح غريب . دخلت احدى الحانات وشربت زجاجتين . وبعـد ساعة أحسست بالسكرة . فبدأت ارى الشكل العام لرجل يشبهنى ويعمل ضابط شرطة . وناجح . فعدت الى طوافى . واضفت بعض الرتوش لهذا الخيال : غليون ، وقبعة مستديرة . ومعطف خفيف ذو ياقة من القطيفة . كان يخيم ، على الطواف ، برد شديد . فصورته جالسا فى مكتبه الذى يقع امام محل الجواهر . . وفى ظهيرة اليوم التالى كتبت الفصل الأول . وبعد خمسة ايام انتهت الرواية . ثم كتبت روايتين اخريين . وذهبت للقاء الناشر الذى قال بعد أن قرأها : "اسمع يا سيم الصغير . ليست هذه قصص بوليسية حقيقية . فمنذ الصفحة الثلاثين عرفنا المذنب . فصلا أن هناك قصة حب . كما أن الرواية انتهت نهاية سيئة . باختصار . ستذهب الى كارثة"

"حسنا . اعد لى نسختى .

"لا ، اكتب روايات اخرى .

وبدء ذى بدء ، كتبت ثمان عشر رواية . وسرعان ما جاء النجاح . فترجمت الى أكثر من اثنتى عشرة لغة . وعرفت اول نجاح سينمائى مما اتاح لى ان اسافر الى اركان البسيطة الأربعة . فعبرت غابات الاستواء والامازون عبر البحر الأحمر والهند والمحيط الهادىء . ورحت ارتدى ازياء البلاد التى ازورها . وعملت فى كل مكان : فى الاماكن التى اضع فيها آلتى الكاتبة . ففى الغابات الاستوائية كنت أجد نفسى غارقا ، حتى رأسى ، فى غلالة رقيقة لاقى جلدى شر البعوض . الى أن أشتعل غليونى يوماً ، فخرجت ملتهب الوجه . كنت اعود الى باريس بانتظام لأقضى امسياتى الناعمة فى غابة فوكيه . فأظل ساعات الى جوار زوجتى . وأحيانا ، فى حوالى الحادية عشر مساء ، أصحبها فى تاكسى ونذهب الى بورچيه . ونقل الطائرة الى أى مكان لا نعرفه .

● ماذا كنت تبحث وانت تهرول من قارة إلى أخرى ؟

— لم أكن ابحث عن الغربة ، ولا عن المغامرة . ففى الواقع ، كنت اعتقد اننى افتش عن انسان . مجرد انسان . الانسان نفسه . فنادراً ما قضيت عاما بأكمله فى مكان واحد . لكننى اقمت فى هذه الاماكن كأننى سأعيش أبد الدهر . . ومن هذا كنت اقضى اوقـاتى بين مـزارع وقصور . وانا لم اسافر اذن بنفس معنى السفر . ولكننى انتقلت . كنت مشدوها دوما بدوامة الرحيل . ففى عام ١٩٢٨ اشتريت مركبا طوله ستة امتار اسمه « جانين » ودرت به حول فرنسا عبر القنوات والأنهار الواسعة . وكان هذا ممتعا . لأننى أعرف دائما أن الوجه الحقيقى للمدينة أو القرية ليس هو طريق الأسفلت . لكن عن طريق المياه كنت اصحب زوجتى الأولى تيجى فوق هذا المركب ، والتى الكاتبة وكلبى أولاف ، وعاشت معنا طباختنا التى كـانت لها قيمتهـا وادواتها .

● عشت سبعين عاماً فى حياة نشطة وحية . وترى إن كل ساعة تمر دون نشاط تبدو لك ضائعة . أما اليوم فانك تعيش نشاطك الداخلى بشكل مكثف . .

— يبدو هذا أكثر أهمية وثراء . فأنا أعتبر أن شيخوختى هى الفترة الأكثر سعادة . وصفاء فى حياتى . ولهذا أحس بالسعادة . وأنا أشعر بالتحسن منذ أن توقفت عن كتابة الروايات . وقد مكننى هذا أن أضم شخصياتى إلى احضانى . ولا اتخيل الى أى حد أضع نفسى فى جلودهم . فأعيش مآسيهم وأحيا مشاكلهم . وقد قررت أن يوقف كل هذا فى شهر سبتمبر عام ١٩٧٢ . حيث رأيت يومه فى مكتبى ، مظروفاً عليه كلمة « أوسكار » . فكتبت رواية بنفس الاسم . ثم قررت أن أتوقف عن الكتابة . وفى اليوم التالى بعت منزلى فى ابلنج . وبعت سيارتى الرولز رايس وادرت صفحة من حياتى . وقررت الا أبدع مرة أخرى . وذهبت لاشترى مسجلا كى أملى ما يخطر على بـالى : انفعالاتى وذكرياتى وما يتعلق بكيانى . نشرت أثنا عشر جزءاً . وقد أمليت ، أخيراً ، الجزء العشرين منها تحت اسم « المرأة الفاتحة . . . وهو عمل أكثر نسوية . فلو عدت بذهنى إلى الوراء فسوف أقول إن هذه الاملاءات أكثر مناضلة لدىّ من كل رواياتى . وربما أكثر عمقاً .

● أنت أذن شخصك النقى ؟

— أجل . لقد انتهيت بأن وجدت نفسى . بعـد أن خلقت جـلود الآخرين . خلال ٤٥٠ رواية خلقت فيها أكثر من ثلاث الآف شخصية .

لقد حاولت أن أكتشف الإنسان من خلال الآخرين . لكننى لم أصل اليه كاملا . واليوم فأننى أبحث الإنسان من خلالى . .

● مع الاربعمائة والخمسين رواية المنشورة . وأكثر من مـائة ألف أقصوصة . أنت أكثر أنتاجاً من بلزاك ومن فيكتور هيجو !

— فى زمن رواياتى الشعبية ، كنت أكتب ثمانين صفحة يومياً . كنت أبدا من الساعة السادسة صباحاً ولا أتوقف إلا فى السادسة مساء . واقضى وقت الغذاء تحت الشمس لمدة نصف ساعة . لقد دفعت ثمن هذا غالياً . كنت أكتب رواية من عشرة ألاف سطر فى ثلاثة أيام . وكنت أؤلف خمس روايات فى الشهر الواحد . لقد تجاوزت هذه المرحلة . واستطعت أن أبنى سفينتى الاولى وأنا فى الرابعة والعشرين . وقد اقترح ، علىّ ، أحد رؤساء التحرير مبلغاً طيباً كى أكتب رواية خلال ثلاثة أيام وليال . فاغلقت على نفس قفصا زجاجيا . فى شرفة تطل على المولان روج . وفعلت هذا دون أى صعوبة .

● يقال أن موجتك فى الكتابة جاءت من سيرك أثناء النوم .

— لا أدرى . فأنا أسير أثناء نومى ، منذ أن بلغت العاشرة ، ليلاً . كانوا يجدوننى أمشى فى الشارع على مسافة مائتين أو ثلاثمائة متراً من المنزل وكنت أعانى من هذه المشكلة بمعدل مرتين أو ثلاث مرات اسبوعياً . وقد نصح الطبيب أن أضع حديداً على نوافذ غرفتى . لكننى لم أكف عن المسير أثناء النوم لسنوات عديدة . ففى سن الاربعين حدث هذا لىّ أكثر من مـرة شهريـاً . واليوم فـالأمر لا يحدث الا نادراً . الآن فأن تريزاً ، زوجتى ، هى التى تسير أثناء النوم .

● ما هى الفترة التى تتمنى أن تعود فى حياتك ؟

— لا توجد . فحياتى كلها فى داخلى . وليست لى الرغبة أن اعيشها من جديد مهما كانت من ناحية أخرى فلم أسلم قط . فقد تزوجت مرتين . وفى كل مرة عانيت الكثير . ويجب أن أنتظر النصف الآخر من حياتى كى اقابل تريزاً . اليوم أنا سعيد .

يسألوننى ، أحياناً ، لماذا تبدو جدران منزلى عارية . وأن منزلى ليس فيه الكثير من الأثاث الفخم . وكل الأشياء الثمينة ، موجودة اليوم فى « الصندرة » بمبنى كبير لم أعد فى حاجة اليها لأنها لا تهمنى بالمرة . ليس أمامى سوى أن أغلق عينىّ كى أرهما . . هنا . . لأنها رواية تجد فيها كل ما يتعلق بسيمنون . مسودات . قصاصات الصحف . والترجمات . . ألخ . حولتها جميعاً إلى جامعة لييج .

اليوم ، أنا مفتون بمنزلى الصغير الذى يناسبنى . أعمل من ذى قبل . من السادسة والنصف صباحاً لأننى اعتدت على الاستيقاظ فى ساعة مبكرة . فأنا استيقظ فى الخامسة والنصف منذ أن بلغت العاشرة . حين كنت أذهب لحضور القداس فى كنيسة مستشفى لييج . ثم قبل أن أذهب إلى المدرسة . كنت أذهب للاستحمام فى النهر .

● أختـرت أن تعيش عيشه متواضعة منذ سنوات . هل هذا بسبب شعورك الداخلى ؟

— أجـل لأننى أشعـر دائمـاً بالتواضع . لقد ولدت فى عالم متواضع . وكانت كل سفرياتى حول العالم ، وكل اتصالاتى مع مختلف الطبقات الاجتماعية أتعلم شيئاً واحداً هو « التواضع » . فأنا اشعر أننى شقيق للناس الذين لا يتمتعون بأهمية ◆

الموت يدهم حلم البرتقال

د. جيلى عبد الرحمن

○ تعدها خطى الجواد
أم أنه يخب فى بله
لشد ما بينكما من الشبه
ياأيها الأصيل ، حامل الشداد !
○ أسلس له القياد
البساتين غادرتك فى الظهيرة
بينكما برازخ الحصون والدجون والوهاد

○ أوحشت صبح البرتقال حين مال بالضفيره
قال خذنى لا تخف
وألقنى فى الجب
قلت شكراً للهوى والحب
سناك لا تراه الأعين الفقيرة
وابتلعت ريقك المسموم بالقتاد .
« حى على الفلاح » فى قبوك القصى
لو نسيتنى أذنت بعد ساعة
نشد فى سروجنا
ونرتمى فى الحى

○ أقمشة كالزُبد فى موائد الطعام ـ
لغط الجنود فى رصيف الباعه
عمى صباحاً شق ظهرنا الترام
والقمل ، والأسماك والمجاعه
○ عجلاتك المحدودبة لحن الجناز ـ
فى قداس العربة .

○ من أين أقبل الموت ؟
لا همس ، ولا صوت
البرتقال حالم فى البيت
وكسرة وجرعة من زيت

○ أستميحك الأعذار
والجواد ملقى على جسمانك المسكين
سرادق الرحيل فى الميلاد .

○ دعنى أضمد الرؤى الأخيره
وأزحم الشواطىء المهجورة
○ هل قشر برتقالة ؟
حشرجة الزباله
يا أيها الأصيل حامل الشداد

حوار مع الشاعر الفلسطيني

إبراهيم نصر الله

أجرى الحوار : زياد أبولبن

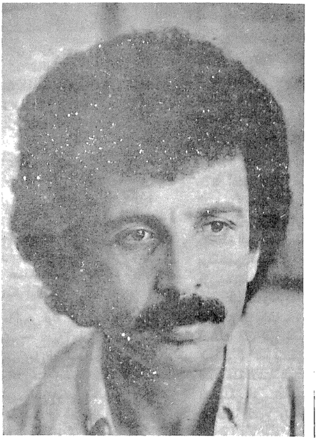
* الساحات الثقافية العربية تواصل عزلتها .. *

* القصيدة التى تتحدث عن الفرح تحرضك على الرقص .. *

* من تناولوا قصائدى .. وصفوها بأنها قصائد الغناء الملحمى .. *

لقاؤنا مع الشاعر إبراهيم نصر الله أحد الشعراء الفلسطينيين الذين عانوا وعاشوا القضية الفلسطينية بكلّ أبعادها . شاعر كتب الرواية والسيناريو الأدبى وقد أثبت حضوره المتواصل على الساحة العربية .

له دواوين : « الخيول على مشارف المدينة » و « المطر فى الداخل » و « نعمان يسترد لونه » و « الحوار الأخير قبل مقتل العصفور بدقائق » و « الفتى .. النهر والجندال » و « عواصف القلب » وله رواية « برارى الحُمّى » وقد ترجمت إلى الانجليزية ضمن مشروع ترجمة الأدب العربى « بروتا » . وأيضا ترجم ديوانه « الحوار الأخير قبل مقتل العصفور بدقائق » إلى الألمانية وقد صدر له فى مطلع العام الحالى ١٩٨٩ ، وله سيناريو أدبى « الأمواج البريّة » وكذلك رواية تحت الطبع بعنوان « عَوْ » ، وقد نال الجائزة التقديرية لرابطة الكتاب الأردنيين ثلاث مرات عن ثلاث من مجموعات الشعرية .



● تجربتك الشعرية الفنية الممتدة من « جسدي كان الغربال ١٩٧٨ » إلى الآن .. والمتوزعة بين دواوين الشعر التي نشرتها وهي بالمناسبة كثيرة بالمقارنة مع الفترة الزمنية — ثم الرواية .. « براري الحُمّى » والكتابة عن الأرض المحتلة بلغة مختلفة تندرج تحت « مفهوم الكتابة » أو فسقل النص ، كيف تكونت التجربة الشعرية لديك .. وما هو حصاد هذه السنين المرة ؟!!

■ لا أستطيع القول ان تجربتي الشعرية قد نبتت بمعزل عن تجربة القصيدة العربية ، قديمها وحديثها ، ولا أقول هنا القصيدة في الأردن . لانني منذ البداية وربما بحكم قوة حضور الأسماء الشعرية العربية الكبيرة ، فإن الإنسان أول ما يبدأ القراءة ، يبدأ بها .. ثم يلتفت لما حوله لاحقاً ، وقد كان لابد من معرفة حقيقية دقيقة بكل شاعر عربي وخاصة شعراء الحداثة ، ولذلك أمضيت سنوات طويلة في قراءات جادة جداً ، لا تقل عن جهد الدراسة ، حتى بت أدرك تماماً ماهية الاختلاف والالتقاء بين قصائد هؤلاء الشعراء . في تلك الفترة كنت قد كتبت ديواني « جسدي كان الغربال » واقصد أثناء فترة البحث ، ولذا فان هذا الديوان مليء بكل ما تحمله البدايات ، ولكن البداية الحقيقية كانت بالنسبة لي في « الخيول على مشارف المدينة » حيث اكتشفت نفسي فيه ، واظن ان دواويني اللاحقة وإن اتخذ بعضها مسارات جديدة .. إلا انها تنبع من لغة « الخيول »

وفي بداية الثمانينات حتى أواسطها كنت مولعاً تماماً بالمسرح اليوناني القديم فقرأته كله وكذلك مسرح شكسبير ، وقرأت كل ما وجدت من دراسات حولهما .

وقراءتي المسرح في تلك الفترة كانت مدفوعة من حس داخلي وبدأ ينمو ويتعلق بدرامية العمل الشعري وملحمته ، وتعدد الاصوات والشخوص داخل العمل الشعري المركب .

ولكن الذي لم تتوقف علاقتي به يوماً هو الأساطير والحكايات الشعبية .. والملاحم ..

وقد برز أثر ذلك « المسرح والأساطير » في براري الحُمّى بصورة أو بأخرى ، حيث حاولت التعامل مع الحدث من منظور جديد يرتفع به من المادي إلى الأسطوري ، ومن الأسطوري إلى المادي الملموس ، هذا عن الجانب الثقافي في تجربتي .. أما الجانب الحياتي فانني واحد من أبناء المنفى .. ولدت فيه .. وعشت حياتي في مخيم « الوحدات » القريب من عمان ، ولذا فان الأثر الأعمق يتمثل في كل ما مرّ على هذا المخيم ، وعايشته لحظة — لحظة ، وموتا موتاً ، وحلماً حلماً . وقد كان واحداً من أهم معاقل الثورة الفلسطينية ما قبل عام ١٩٧٠ ، وهو أكبر مخيم فلسطيني في داخل فلسطين وخارجها .

أما عن حصاد هذه التجربة فقد كان سبعة دواوين شعرية ، رواية ، سيناريو أدبي وقصيدة طويلة للأطفال .

● شعرك احتفالي ، تحتفل ببطولة الشهادة ومجالات الفلسطيني في أوج انتصاراته وهزائمه ، ألا تعتقد — ونحن نتكلم عن الاحتفالية .. لا عن المنبرية أو المباشرة .. ان الاحتفالية في حدود ما تفعل أحيانا الغوص داخل الفرد مضحية به لصالح الغوص في المجموع ، وهل يقلل ذلك إذا كان صحيحا من شعرية القصيدة ؟

■ دعني أبدأ من النهاية لأقول ان ذلك ليس له علاقة بشعرية القصيدة في اعتقادي ، لاننا نتحدث هنا عن طريقة تناول الموضوع .

بالنسبة لي ، وما يتعلق بالاحتفالية ، برز ذلك واضحاً في قصائدي المركبة الطويلة فعلاً ، ولكن

هذه القصائد بشكل عام كانت تنطلق من الفرد ، أو مجموعة افراد فى حالة صراع مثل قصيدة « الفتى النهر والجنرال » فهناك شخصية الفتى وشخصية الجنرال وشخصية النهر وسواها ، وفى « الحوار الاخير قبل مقتل العصفور بدقائق » هناك شخصية مكونه من أربع شخصيات ، أو مكثفة لها ، بالاضافة إلى شخصية الأم وغزة . . . الخ . . هنا هو المحور ، ولكن المسألة تشبه فى اعتقادى عرس الشهيد مثلاً ، حيث ان الحديث عن العرس نفسه هو حديث عن احتفالية وحديث عن شمس الشهادة ، وحديث عن انسانية الشهيد . كل هذه تلتقى فى القصيدة ، بمعنى : ان الفصل بين هذه الجوانب ، هو فى النهاية إخلال باكتمال احتفاليتة .

فى القصائد القصيرة يتغير الأمر إلى حد كبير . . حيث يبدو البوح الانسانى — فرحاً وحزناً . . . الخ — الجانب الأهم فى حوار الروح مع ذاتها ومع كل ما يدور حولها .

انتم الشعراء الفلسطينيون الشباب ، عايشتم مراحل مختلفة عن من سبقكم من شعرائنا الكبار ، ولكننا نعتقد ان بعضكم كان وما زال أسير تلك اللغة الشعرية التى أنتجها شعراء فلسطينيون سابقون عليكم ، كيف تم الانفصال وإحداث القطيعة عندك عن الشعراء الفلسطينيين الاخرين ، هذا من ناحية ومن ناحية اخرى ما هى القضايا الفنية او المضمونية التى ترى أنك تختلف فيها عن الآخرين بحيث تخرج من سحر اللغة الآسرة التى انتجها محمود دروش مثلاً ، وتأثر بها وما زال يتأثر بها — على نحو سلبى — كثير من الشعراء ؟

■ قلت فى ردى على سؤال سابق اننى حين قرأت نتاج من سبقنى من الشعراء قرأته دارساً تماماً مثلما قرأته متذوقاً ، وقد كان صوت الشعراء الفلسطينين — وبالذات سميح القاسم ، واضحاً ربما فى ديوانى الأول « جسدى كان الغربال » والذى بت اعتبره اليوم مثل العدد التجريبى للصحيفة أو المجلة قبل خروجها على الناس . أى العدد « الصفر » .

وشخصياً لا استطيع ان اتحدث كثيراً عن الفرق بينى وبين سواى ، ولكن ثمة اتفاقا بين من تناولوا قصائدى وخاصة الطويلة ووصفوها بانها قصائد الغناء الملحمى ، وبعضهم ذهب إلى اكثر من ذلك .

ولكننى باستمرار أسعى لتطوير علاقتى بقصيدتى ، وأسعى للتنوع داخل تجربتى ، دون ان أفقد لغتى ، فبعد الفتى النهر والجنرال » مثلا الذى وصلت بعض قصائده إلى الف بيت ، صدر لى « عواصف القلب » وهو عبارة عن قصائد قصيرة جداً لا تتجاوز الخمسة أبيات .

وما أريد قوله فى مجال قصيدة الشباب — الذين يطلق عليهم اسم الشباب وما زال الوصف ملصقاً بهم منذ اكثر من خمس عشرة سنة . . وبعضهم قدم الكثير الكثير . . ولكن الساحات الثقافية العربية تواصل عزلتها ولا يصل إلا قلة من الشعراء اليها . لماذا لا نعترف مثلاً ان بعض هؤلاء « الشباب » ولا أقول كلهم قد منحوا القصيدة العربية مدى جديداً وطعما جديداً لا نجده مثلاً فى تجربة الرواد . . خاصة وان معظم روادنا قد توقفوا عن الكتابة بصورة أو بأخرى . ولماذا لا نسأل أنفسنا بصدق من بقى من شعراء المقاومة ، ومن صمت ، وكيف يمكن أن نواصل الحديث عن الشعر الفلسطينى بصدق ونحن نجهل إلى حد كبير انجازات مهمة يحققها شعراء فلسطينيون منذ اواسط السبعينات ، وكيف نكون امناء فى حبنا للشعر الفلسطينى ورموزه ونحن نطلق الاحكام دون دراسة ودون ان نقرأ امتداد هذا الشعر فى « الشباب » خاصة وان امتداده يتمثل على أفضل صورة الان فى الساحة الاردنية فى الأصوات الموجودة فيها ، هذه الاصوات التى تشبه النبات السرى ، لا تعتمد إلا على نفسها فى ظل غياب المؤسسات التى تتبناها ، وفى ظل غياب النقد ، بل وفى ظل الحصار الشرس المضروب على كثير منها سواء المتمثل فى منعها من السفر والمشاركة فى المهرجانات العربية أو الغاء أمسياتها الداخلية . أو عدم وجود ناشرين يتبنون أعمالها .

● **تمارس التحريض من خلال قصائدك ، كيف استطعت التوفيق بين المعادل الاجتماعى السياسى التحريضى والمعادل الفنى فى القصيدة ؟**

■ أعتقد ان كل قصيدة جيدة فى الدنيا هى قصيدة تحريضية ، قد يبدو هذا الكلام غريباً ، ولكننى أرى ان القصيدة التى تحاول دفعك إلى اتخاذ موقف من الحياة أو من أى جزء منها هى تحريضية والقصيدة التى تدفعك إلى التأمل ، وتحرضك للخروج من حالة الترهل والغياب ، والقصيدة التى تتحدث لك عن السماء الزرقاء أو الحدائق ، تحرضك بطريقة مالكى تحب هذه الأشياء المتناثرة حولك ، أو القصيدة التى تتحدث عن الفرح تحرضك لتقوم وترقص بمعنى ان القصيدة تنبهك من غفوة النهار التى تتراكم على الروح عادات يومية بيغائية . . وصدأ .

من هذا المفهوم . . يسعدنى ان تكون قصيدتى تحريضية . . أما كيف يمكن التوفيق بين ذلك وبين الفنى . فذلك يشبه فى اعتقادى الفرق بين التمثال مهما كان جميلاً وبين الانسان الحقيقى الذى صنع التمثال على هيئته ، لابد من الحياة ودماء الحياة لعروق القصيدة . ولذا . . بت فى الفترة الاخيرة متحفظاً حول بعض المصطلحات التى تعودنا اطلاقها ، ومنها التحريض وارتباطه الدائم فى الأذهان بالمسألة السياسية فقط . .

● **الشفافية . إذا صح اطلاقنا لهذا التعبير . . تبرز فى شعرك وصورك الشعرية بجلاء فكيف اكتسبتها ، وهل هى وليدة اللحظة أم الهروب من الواقع ؟**

■ أرى أحياناً ان الشعر كالنهر . هذا بعد صدور سبعة دواوين شعرية لى ، وهذا النهر يمر أحيانا فى مناطق

منبسطة المناطق التى اتحدث عنها هى روح الشاعر .. داخله » وفى هذه المناطق المنبسطة يرق ويهدأ ويصفو بحيث تستطيع ان ترى اعشاب القاع والاسماك وألوان الحصى ، واحيانا يسير هذا النهر فى انعطافات مرهقة مجنونة ، واحياناً ينحدر فى شلالات جبارة .. ولكنه .. هذا النهر يجب ان يصب فى النهاية فى بحر الحياة ..

قبل قليل كنت تسألنى عن التحريض فى قصيدتى ، والان عن الشفافية .. اننى ببساطة أسعى لكتابة القصيدة — القصيدة وهذا كل شىء .

● شكل القصيدة عندك .. يميل الآن إلى أن تكون قصيرة ومكثفة .. هل يعود ذلك إلى العامل النفسى ام الواقعى أم إلى رغبة فنية ؟

■ قلت ان همى أن اكتب القصيدة — القصيدة ، ولا يهمنى فعلاً ان كانت قصيرة او طويلة .. المهم ان تكون حيّة وقادرة على الحياة .. مؤخراً نشرت ديوانى « عواصف القلب » وفيه ١٥٨ قصيدة قصيرة .. والبعض قال لى ذلك جيد .. لان هذا العصر هو عصر السرعة ، والحقيقة اننى أجد مثل هذا الكلام رومانسياً ومسطحاً ، فكيف يصبح عام ٨٩ عصر السرعة ، وقبل عامين نشرت ديوان « الفتى النهر والجنرال » وفيه قصائد تصل إلى الف بيت من الشعر ، هل تغير الزمن فى عامين ؟! كل ما فى الامر اننى أكتب قصيدتى كما يجب أن تكون ، ان كانت الحالة شاسعة فاننى لن أحاصرها ، وان كانت صغيرة فاننى لن أحاول « مطّها » .. اما ان نقول مثلاً انه زمن السرعة ، فهذه مهزلة ، فهناك فى الفترة التى كتب فيها هوميرس « الالياذة » كانت قصائد قصيرة ، وفى القرون الوسطى كانت قصيدة البيتين والثلاثة ابيات سائدة .. وخاصة فى الشرق ..

المهم ان يتنوع الكاتب داخل تجربته ، وقد قلت فى مقطوعة شعرية :

كل ما حولى من كائنات
يقول لى .. ما يقوله النهر
إختلف ..
وكن أنت

● فى « براري الحُمّى » لم تستطع الانفلات من إسار الشعرى ، و « لقد سمعنا عن مشروع روائى جديد سيصدر قريبا ، فلماذا أنت مصر على الكتابة الروائية رغم استمرار مطاردة الشاعر إبراهيم للروائى المتشكل فى داخله .

■ اولا .. انا لست مصراً على أى شكل ابداعى .. وحتى القصيدة لن اكون مصرا على كتابتها ، ان لم تكن هى التى تلح علىّ ، ان العمل الفنى هو الذى يصر ويلح ويقض مضاجعك .. ولا يهدأ إلا إذا أخذ شكله الخاص به ..

فى براري الحُمّى » لم افرض الشعر على الرواية .. لان الرواية كانت تتطلب ذلك .. الاجواء .. الاحداث ، حركة فى الشخصيات ، واعتقد ان الشعر فى الروايات أو اللغة الشعرية .. شىء جميل .. لا لشىء إلا لان الشعر يصعد باللغة إلى افاق اكثر تعبيرية وشفافية وعمقاً ، ودائماً اتساءل ما هو الموقف فى « براري الحُمّى » لو انها كتبت بلغة الصحافة ، وبعد ست سنوات على كتابتها استاءل هل كان يمكن ان تكتب بلغة غير هذه .. فاكتشف ان الجواب : لا .

فى روايتى الجديدة ثمة أجواء مختلفة مضامين مختلفة ، وأحداث مختلفة .. فان القارىء لن يجد فيها لغة براري الحمى .. بل سيجد لغتها الخاصة بها .. فالعمل الفنى يفرض شكله ولغته .

أما عن الرواية وكتابتها من قبل شاعر فهذا شىء مألوف عربيا وعالميا وعلى نطاق واسع ، ولا يهمنى حقيقة ان أكون مخلصا ذلك الاخلاص المسطح الفقير لنوع من الابداع دون سواه المهم هو السعى لكتابة هذا النوع أو ذاك على أفضل صورة ممكنة ضمن قدرات الكاتب .

● كتابك الجديد « الامواج البّرية — سيناريو الانتفاضة المقدمات » منذ نشره فى مطلع العام الماضى على حلقات فى عمان ، ثم نشره فى القاهرة ، والقدس وبيروت ، يثير الكثير ويستقبل بحفاوة ، ما هى قصة هذا الكتاب فعلاً ، وكيف استطاع ان يكون فنياً إلى هذا الحد وجماهيرياً على نطاق واسع ؟

■ الامواج البرية كتبت بعد زيارة قمت بها إلى فلسطين لأقاربى هناك ، وكان ذلك فى عام ٨٧ وبالتحديد قبل اندلاع نار الانتفاضة بأربعة أشهر ، ذهبت ورأيت ، ولكن لم تكن فى نيتى الكتابة ، إلا ان الابداع الجماهيرى فى الداخل على المستوى النضالى كان واضحاً لكل ذى عينين ، وحين عدت ، كلفت فى مجلة « الحصاد » بكتابة انطباعاتى عن الزيارة ، وفعلاً بدأت ، ولكننى بعد صفحات من الكتابة اكتشفت اننى لا اكتب صحافة بل أدباً ، فتوقفت ، وبدأت من جديد بعد ان اتضحت لى الصورة الفنية للعمل ، وقبل شهر من الانتفاضة كان الكتاب جاهزاً تماماً ، وكان آخر مشهد فيه هو مشهد الانتفاضة فعلاً ، وإذا قال كثيرون ان الكتاب تنبأ الانتفاضة ، فاننى اقول ان كل شىء فى الداخل كان يسير إلى غده بثقة كاملة ، ولا يلزمه اية نبوءة أبداً ، كان يلزمه الكاتب الذى يرى .

على المستوى الفنى الكتاب استفاد من المسرح والشعر والاغنية ولكنه استفاد اكثر من السينما والسيناريو وخاصة السينما الحديثة والمسرح الحديث . ويمكن ان أطلق عليه اسم « سيناريو أدبى » .

والحقيقة ان القارىء لهذا الكتاب يجب ان يتخطى دوره ، وان يشارك فى اخراج العمل، فهو ليس قارئاً وحسب، ولقد اكتشفت ان هذه التجربة ، التى تنقل القراءة إلى الصورة وتركيبها بحيث نكون كما لو اننا امام شاشة سينما أو تلفزيون احدثت نوعا من الاقتراب اكثر من الكتابة وافكر جدياً بتعزيز هذا النوع حتى لا يكون مجرد تجربة واحدة فقط وإنتهت ●

عباد الشمس

محمود الوردانى

لم تكن زوجتى قد ولدت بعد ، لكننى شعرت على نحو ما ، أن هذا الطفل الراقد على يسارى فى فراشه الصغير الداكن ، بجوار السرير الكبير ـ شعرت إذن ، أن هذا الطفل هو طفلى . كان فراشاً مصنوعاً من القماش المرسومة عليه زهور صفراء ، أغلب الظن أنها زهور عباد الشمس . وكان معلقاً بين عمودين خشبيين متقابلين ، لكنه كان بعيداً عن متناول يدى .

فتحت عينى ونظرت عبر النافذة المفتوحة فى مواجهتى ، وعرفت أن الليل قد حلّ ، والهواء البارد يتدفق ويملأ الحجرة الصغيرة . كانت السماء داكنة ، غير أن النجوم البعيدة كانت تومض هناك . وفكرت فى أن علىَّ أن أنهض ، وبدأت فى البحث عن مفتاح النور الذى كنت أعرف أنه فى الحائط . أيقنت من فشلى بعد قليل ، ولاح لى أننى لن أتعود على الظلام إلى الحد الذى يمكننى من المكوث هادئاً وأنتظار أن تأتى هى . ثم قلت لنفسى أننى قادر على النداء عليها ، فلابد أنها فى مكان ما قريبة منى .

تركت مقعدى ، واتجهت إلى النافذة . كان الشارع خالياً إلا من كلاب قليلة ، ثم هذا الامتداد اللا نهائى للحقول المعتمة . وانتبهت إلى الطفل لما أحسست به يهتز فى فراشه الصغير . وقلت إن علىّ أن أتجمل بالصبر لأن أمه لابد أن تأتى فى نهاية الأمر . تضىء لنا النور وتنشب بيننا معركة صغيرة حول أى شىء ، كعادتها عندما تأتى من الخارج .

بعد قليل ، خيل إلىَّ أن ثمة اشخاصاً يتابعون هذا البيت ، فإبتعدت عن النافذة ، وأطللت بطرف عينى ، ساحباً جسمى إلى الخلف ، ورأيتهم . ليس أمامى إذن إلا أن أنادى عليها ، لكننى خفت أن يسمعنى أولئك الواقفين فى الشارع . قلت لنفسى ، لماذا انتبذ مكاناً قصياً ، وانتظر ، وقد يطول انتظارى على أى حال ، بينما لا تغيب عن بالى أصوات وحركات مبهمة تتصاعد لى من الخارج ؟

تقدمت إلى الطفل . انحنيت عليه ، ثم حملته على كتفى ، وفتحت باب الحجرة . لبثتُ هنيهة أتلفت باحثاً عنها ، ولم يكن أمامى إلا تلك الدرجات الحلزونية المرهقة التى أفضت بى إلى الباب الحديدى الكبير .



بنظرة سريعة مسحت المكان ، واتخذت طريقى بجوار الحقول المعتمة ، وهاجمتنى رائحة البرسيم القوية مختلطة برياح محملة بأتربة . ومن حولى تسللت الكلاب تتشممنى أنا والطفل . بعد قليل ، قلت لنفسى إننى قد تسرعت بنزولى ، وها أنا لا أرى أحداً يتتبعنى ، وربما كان الأمر بكاملة محض أوهام ، ومازالت أمامى فرصة لأعود أدراجى منتظراً أن تأتى هى . لكننى مضيت بالرغم من ذلك ، حاملاً الطفل ومحاطاً بالكلاب التى ما تلبث أن يتكاثر عددها ، وهى تقبل نحوى من كل الشوارع ، حتى انحرفت فى أول شارع ، فراحت الكلاب تغادرنى رويداً . عندئذ عرفت أننى قد غادرت الحى بأكمله .

ما أن قطعت بضع خطوات ، حتى أحسست أن هناك من هو ورائى ، فأخذت أسرع قليلاً ، ومضيت مستسلماً للشوارع التى تقود إلى حوارٍ تخرج بى إلى شوارع تسلمنى للأزقة . وها أنا أسرع وأسرع وقد اعترانى حماس مفاجىء إلى أن انحرفت إلى تلك الشبكة المحكمة من الأزقة القصيرة التى تتقاطع بغتة ، فتضطرك إلى التطوح بين لحظة وأخرى . ثم انتهيت إلى شارع طويل مضىء وضيق . كان مزدحماً يضج بالحركة ، والنسوة حولهن الأطفال فى الشرفات القصيرة المتواجهة ، يتصايحن ويلوحن لبعضهن ، وتختلط أصواتهن وهن يرفعن سواعدهن المكشوفة ، واقفات بجوار الصوانى الممتلئة بالقلل التى تعلوها الأغطية النحاسية اللامعة فى الضوء .

وما لبث إلا قليلاً ، حتى وصلت إلى صفوف من الدكاكين الضيقة المتجاورة ، مكدسة بصناديق كرتونيه ، لكنها خالية إلا ممن بدوا كأنهم أصحابها . يجلسون على مقاعدهم صامتين أمام الدكاكين ولا يلتفتون لى .

بدأ جسم الطفل يثقل على ذراعى ، وخففت قليلاً من سرعتى ، حين داخلنى اطمئنان يسير ، لما اختطفت نظرة عجلى إلى الوراء ، جعلتنى أعاود النظر بتمهل دون أن أجد ما يبعث على الريبة . وأدرت الطفل على ذراعى ، واحتضنته لأ تمكن من نقله إلى ذراعى الأخرى ، وأنا أتأمله بحرص دفعنى إليه تململه المفاجىء ومحاولته دفع اعضائه عبر البطانية ذات المربعات الكحلية والبيضاء . كان وجهه مستديراً بلونه الخمرى الوضاء ، بينما كان شعره الفاحم يبدو ناعماً على جبهته ، قبل أن يعود إلى الاستغراق وتسترخى ملامحه البالغة الضآلة .

وفكرت فى أنه قد فات أوان العودة ، وأن ما حدث قد حدث وانتهى الأمر . وسواء كنت مخطئاً فى نزولى منذ البداية ، أو كنت قد تسرعت متعمداً لسبب أو لآخر ، فإن الأمر المؤكد هو أننى قد فقدت إمكانية العودة مرة أخرى . ولاشك أن هذا يضاعف من حذرى . فمادمت غير قادر على العودة ، فلابد أن أتنبه لهذه الخطوات التى تبدو بعيدة ، لكنها منتظمة ومؤكدة مع ذلك .

وجدتنى استرجع ملامح الطفل وأنا أغذ السير قليلاً ، وتذكرت أننى كنت قد توقفت على باب العنبر فى المستشفى ، واستدرت لأراه للمرة الأخيرة . كأنه يبادلنى النظر ، بل وربما كان يبتسم ضئيلاً قليلاً فى حضانته الزجاجية ، وسط صفوف من الحضانات الممتلئة والخالية . لحظتها اعترانى قلق مفاجىء ، لما اكتشفت أننى لم أتبين لون عينيه ، لكننى لم أجسر على الرجوع مرة أخرى . كان مشهد هؤلاء الأطفال المبتسرين . وقد جاءوا قبل أوانهم مرعباً على نحو ما ، داخل العنبر الواسع المضىء .

وسرعان ما كلَّت ذراعى اليسرى ، وعدت لنقل الطفل مرة أخرى . حلّ الأرهاق مختلطاً بالهمود والانقباض ، ثم فقدت قدرتى على الاحتفاظ بخطواتى منتظمة . وبالرغم من لسعة البرودة التى كنت أخشى منها على الطفل ، فإن العرق كان يبللنى ، وأنا أنسلف مع الحارة المقبلة ، وأتطلع إلى الباب الحديدى الشاهق ، تحت نصف دائرة معقودة تتقاطع داخلها قضبان الحديد المضفور . دفعت الباب بكتفى ، وأنا ألتفت بسرعة للمرة الأخيرة ، قبل أن أدلف إلى الداخل ، وأرد الباب خلفى ، متقدماً فى الظلام ، وأشم رائحة دورة مياة قريبة .

راح الضوء يتكشف كلما خطوت فى الردهة الدائنة ، حتى انتهيت إلى الفناء المكشوف . فى ناحيته اليمنى كان

ثمة أربع حجرات متجاورة ، والثالثة من بينهم بابها موارب ومضيئة أما الناحية اليسرى فيشغلها الجدار الخلفى العالى لأحد البيوت . ورفعت عينى إلى السماء التى بدت لى صافية بنجومها المرتعشة ، وأنا واقف أحمل طفلى ، وقد تملكنى التعب والاعياء ، بعد أن كففت عن السير ، بل الركض ، للمرة الأولى منذ نزولى .

لم يكن ثمة صوت فى هدأة الليل . من خلفى الردهة الدائرة ، وقدامى جدار آخر يتوسط صف الحجرات والجدار العالى . فكرت فى أن الأمر الملح الآن هو أن أستريح قليلاً ، حتى التقط أنفاسى ، واسترجع التفاصيل السابقة قدر الطاقة ، قبل أن أقرر ما يتعين علىّ القيام به .

على أننى ضممت الطفل ، محاولاً أن أخفف ثقله على ذراعى ، ثم خطوات تجاه الحجرة المضيئة ذات الباب نصف المغلق . كانت الحجرة باهرة الضوء ، وكان الرجل العجوز مختفياً بنصفه السفلى داخل الطست المعدنى الضيق ، وأمامه كانت المرأة العالية ترتكز بركبتيها على السجادة البنية النظيفة ، وهى تمسك الكوز بيد ، وباليد الأخرى تدلك ظهره باللوفة . كانت تؤدى عملها باستغراق وتأن ، وثوبها الأسود مبتل على جسمها المشدود العالى . وحين رفعت عينى ، التقيت بعينى العجوز الصامتة الصاحية داخل مرآة الدولاب الذى لاح فى عمق الحجرة . ثم توقفت هى كذلك ، بعد أن انتقلت بعينيها الواسعتين ، وبذلت أنا جهداً لأنتزع عينى من العجوز الذى أستدار بنصفه العلوى .

كان هذا الوضع الجانبى لجسمها المرتفع الضارب فى فضاء الحجرة ، وتلك المسافة الضيقة بيد الحائط من خلفها والطست أمامها ، سوف يمنعها كما توهمت ، من الالتفات لى . لكن جسمها استدار ، ورأيت ثدييها الصغيرين عبر جلبابها الأسود الناعم المبلول ، ثم استدارة الخصر قبل أن يتدفق هذا الامتلاء الوثير الخفيف حتى الركبتين المرتكزتين .

رائحة الصابون الخفيفة الممتزجة بالماء والبخار كانت تلف المكان ، ووجهى وجسمى الواقف بالسترة الصوفية السوداء ، حاملاً الطفل المستغرق على ذراعى ، كنت أشاهده فى المرآة أمامى . لكم أرغب الآن فى فرد ذراعى ، والتخلص من هذا الثقل الذى فقدت القدرة على احتماله بالفعل . بل أننى فكرت فى الفراش المتلألىء بنظافته وعواميده النحاسية الأربعة تلتف حولها الستارة الناصعة المزدانة من أعلاها بشرائط حمراء وزرقاء وبرتقالية رفيعة .

كان فراشاً عالياً تلوح بجواره نافذة صغيرة مرتفعة ، ثم الدولاب يسد الحائط المواجه ، وأمامى مباشرة كان العجوز فى طسته قاعداً ، ينتظر أن ألتفت إليه . وعندما فعلت ذلك ، استدار وفارقنى ، معطياً لى ظهره العارى المحدودب الضامر . وكان رأسه عارياً من الشعر إلا فوديه اللذين احتفظا ببقايا شعر فضى ناعم . مد يده واختطف الفوطه الزرقاء المعلقة على شباك السرير النحاسى ، ومضى يجفف الصابون ببطء بالغ .

حين وقفتْ ، اكتشفت أن ثوبها قصير وأن جسمها عال وأن ساقيها الخمريتين تبرقان تحت ثوبها الأسود . ها هى تخطو خطوات قصيرة ، وأنا يغادرنى كل اعيائى ، مهيئاً للتخلص من ثقل ذراعى .

هاتان العينان تعرفاننى : كحلاوان تبتسمان بسمة مدهوشة فرحة . غير أننى ترددت قليلاً ، عندما لاحظت أن وجهها الحقيقى يختفى تحت ألوان ثقيلة . وكانت ترتدى منديل رأس أبيض تغطى به شعرها الأسود النافر على جبهتها الواسعة ، مختلطاً بحواف المنديل المطرزة بكل ألوان الطيف .

لما مدتْ ذراعيها المبلولتين تقطران ماء ، لمحت ثدييها يرتعشان مرة أخرى ، ولامستُ ساعديها حين اقتربتُ أناولها الطفل . ضمته إلى صدرها بيد ، وباليد الأخرى ، راحت تسوى اللفائف وتعدل من وضع البطانية وتلفها جيداً حول جسمه . وتبينت العقد البنفسجى يحيط بعنقها ، مكوناً من حبات كبيرة ترقد ساكنة تحت عنقها الخمرى العالى . فتحت فمها ، فلم أتمالك نفسى من الابتسام . أعرف هاتين الشفتين الحمراوين ، وهذا الثغر حين يفتر عن ابتسامة واسعة حميمة ، فتبدو الاسنان العلوية بفرجتها الضيقة التى ينثال منها الضوء .

وما لبثت إلا قليلاً حتى داهمنى الخوف لأننى فقدت حذرى ، وتخليت عن الطفل . ووجدتنى أمد يدى هامساً :

« هات الطفل . . . »

ابتسمت بعينيها ، ورفعت حاجبيها هامسة :

« معقول . . انه طفلة . . ألم تكن تعرف ؟ . . لماذا تأخرتما . . يبدو عليك التعب . . وأنا أيضاً تعبت من انتظاركما . . » .

ها هو فمك لا يكف عن التلألؤ من جراء هذه الفرجة الضيقة الحلوة ، التى تمنح وجهك بكاملة طعماً مختلفاً ومذاقاً يجعلنى أقبض على شفتى . ◆

شعر

من قصائد المنفى
للشاعرة الشيلية : سباستيانا

ترجمة وتقديم
د. حسن فتح الباب

« ما أقسى المنفى من مهنة » تلك كلمة ناظم حكمت المأثورة . وسوف تبقى أشواق عالم السدود والقيود مفتوحة كأبواب جهنم والمنافى تقول : « هل من مزيد » ما بقى الصراع بين أعداء الشعوب من الطغاة الدكتاتوريين والاستعماريين القدامى والجدد والعنصريين وبين المناضلين دفاعا عن حقوق الإنسان فى الحرية والعدل والكرامة وفى مقدمتهم ، الأدباء ، والفنانون الثوريون الملتزمون بمقاومة العدوان والاستغلال .

ومن هؤلاء الشاعرة الشيلية المعاصرة سباستيانا التى تقيم فى الجزائر كلاجئة سياسية منذ وقعت الثورة المضادة فى بلدها فى ١١ سبتمبر ١٩٧٣ واستولت الطغمة الفاشية على الحكم بعد قتل سلفادور إليندى رئيس الجمهورية وإخماد كل صوت حر وإحراق كل نبتة خضراء فى شيلى التى طالما تغنى بأرضها وإنسانها الشاعر العظيم بابلو نيرودا قبل أن يلقى مصير صديقه اليندى .

وقد أصدرت مؤسسة الكتاب بالجزائر ديواناً لهذه الشاعرة المناضلة كتبت أشعاره فى أرض الثورة الجزائرية بعنوان (قصائد المنفى (، ونشرت بلغتها الأصلية و الأسبانية ، وترجمتها إلى الفرنسية ، ويبلغ عددها ٢٥ قصيدة تقطر شجى وثورة وحنيناً فى نسيج شعرى صاف يجدول من رقة الاحساس وقوة الروح وصلابة الموقف ، ومعبر عن مأساة الذات المكلومة الممتزجة بهموم الشعب ، وعن حرقات الوجد والحنين التى ترطبها أنفاس الأصدقاء الشيليين الشرفاء شركاء المحنة ورفقاء المنفى من أبناء أمريكا اللاتينية والمثقفين الملتزمين بالدفاع عن قضايا الشعوب من أبناء بلد المليون من الشهداء جزائر الثورة وكعبة الأحرار اللاجئين .

وتتصدر الديوان رسالة من المكتب الإعلامى للمقاومة الشيلية ضد الفاشية بمقره فى العاصمة الجزائرية ومقدمة للأديب الروائى الجزائرى كاتب ياسين ثم تمهيد بقلم الشاعرة تحدثت فيه عن تجربتها الحياتية والفنية وحق الشعراء فى الدفاع عن الوطن وإدانة الخونة ، وعادت بالذاكرة إلى عهد الديمقراطية والعدالة الإجتماعية التى سادت الشيلى منذ فازت القوى الديمقراطية بالانتخابات سنة ١٩٧٠ ، وكيف استقبلت الجماهير نبأ هذا الفوز بالبهجة الغامرة فنزلت إلى الشوارع تغنى وتبكى فرحاً وترقص من فرط النشوة والأمل . وعرف الشعب حينئذ متعة الكتاب والمسرحية التى تعرض فى الهواء الطلق والأوبرا ومعارض الفنون التشكيلية فى ظل حكومته التى وفرت له الخبز والكرامة والثقافة .

كما تحدثت سباستيانا عن الحركة الأدبية الشيلية منذ العشرينيات والأعمال الشعرية لجابريلا ميسترال وبابلو نيرودا الحائزين على جائزة نوبل والكتابات الإجتماعية والفلسفية التى نشرها فيسانت هويدورو ، والأعمال الأدبية لبابلو دى وركها والناقد كارلوس بيزوا فيليز ، وذكرياتها مع هؤلاء الكتاب والشعراء المبدعين ، وترديدها أشعار نيرودا ولهجها باسمه وهى فى بلدة

بعيدة بصحراء الجزائر . ثم تعود إلى ذكرياتها المريرة فى شيلى غداة الانقلاب الدكتاتورى ، وتتطرق مرة أخرى إلى رفقائها من الشعراء فى المنافى وخصائص إنتاجهم ودور النشر التى أصدرت هذا الإنتاج وما ترجم منه إلى اللغات الأوربية .

ونلتقى بالشاعرة سباستيانا — عوداً على بدء — فى خطاب على غلاف الديوان الخلفى تختتم به القصائد ، وتقول فيه كلمات جياشة بأنبل المشاعر الإنسانية التى يتسم بها من كرسوا حياتهم لقضية عادلة ، إذ تعبر عن التزامها بالنضال حتى آخر رمق فى سبيل تحرير بلدها من نير التسلط الفاشى الإرهابى : (ولدت كى أدافع عن حقوق وطنى ، وسأموت مقتنعة بما أقول وما أفعل . إنى أعانى حرمانى من امتلاك بطاقة هوية ، ومن اضطرارى فى الوقت الحاضر إلى التخفى عن عيون الدكتاتورية العسكرية المتواطئة مع الامبريالية ، ولكن هذا لن يستمر طويلاً .

لقد طبعت أربعة كتب فى شيلى ورسمت مختارات من شعرى . إن بعض اطفالى لا يستطيعون الحياة فى شيلى . إنهم ورثة وعيى وضميرى وقد عقدت العزم على العمل من أجل السلام والعدالة والحرية ، ومن أجل التضامن مع شعوب العالم .

إنى لأشكر الجزائر على إمدادى بكل ما أحتاج إليه : الضوء ، الماء ، الخبز ، وعزلتى السعيدة التى تمكننى من الكتابة . وأشكر تاريخها الذى استغرقت فيه بفكرى وأحاسيسى وإنى لمدينة أيضاً لأصدقائى الجزائرين والاوربيين ولرجال المقاومة الشيلية ونسائها ورفقائهم من الأرجنتين والأورجواى الذين كانوا قريبين منى فى اللحظات الأشد حزناً ، حينما لم أكن أجد فرداً واحداً يقف معى .

وليس لدىّ الآن تعريف آخر أقدم به نفسى وحياتى ، فإذا شئت أيها القارىء أن تعرفنى فاقرأنى) .

تلك كلمات الشاعرة الشيلية المناضلة سباستيانا تبعث بها إلينا من منفاها الاختيارى . ولكم وددت أن أعرف اللغة الأسبانية لأقرأ سباستيانا فى لغتها الأصلية ، لغة بابلو نيرودا الذى منحنا الكثير من عطائه الشعرى الخالد وعلمنا أعظم دروس الالتزام الوطنى الإنسانى التى ينبغى أن يستوعبها الشاعر . فلنقرأ معا قصيدتين من شعر سباستيانا ترجمتهما عن الفرنسية . ولئن كانتا قد فقدتا بعض الخصائص اللغوية والصوتية الإبداعية فى ترجمتها إلى تلك اللغة من الأسبانية ، ومرة ثانية إلى العربية ، فإن الصدق والشفافية يمنحاننا من عبير الشعر الإنسانى الذى تبدعه سباستيانا أثراً يعوضنا عن ذلك الفقد ، وقديماً قال الناقد العربى الآمدى فى كتابه عن أبى تمام إن مقياس الشعر الحق هو بقاء روعته إذا ترجم إلى لغة أخرى . وحديثاً قال الأديب العبقرى ابراهيم عبد القادر المازنى : إن الشعر الحقيقى يزيد الإنسان عراقة فى إنسانيته .

المنفى

أىّ خجل مما يعترينى ؟
إنى أموت حياء منى
ما أقسى الإحساس بهذى الوحدة !
أقضم كلماتى
أبتلع حزنى مرة فى إثر مرة
أتوارى فى حنايا الدروب
فى كل خرائط الجغرافيا أعيد تفكيرى .
أطفال ورجال ونساء
يفنون من مسغبة
أيّة مرارة تعاودنى فى عزلتى ؟
لو أستطيع أن أعبّ البحر المتوسط
القلق الأزرق ، المنفى اللطيف !!
لو كنت قد حنطت كل الطيور
شذبت كل الكروم وكل الشوارع
أريد أن أتحرك .. أصرخ فى اختناق الخجل !
أنتظر فارغة الصبر أن تغرب الشمس على الصحراء
كى أصغى إلى صوت المسلمين فى المساجد
هذا النغم يلمؤنى فرحاً
لأنه الصوت المعلن فى كل العالم



ما هذه الوحدة التى تعاودنى كل يوم ؟
لا شىء ينسج لى ثوب المرح حتى ابتنى
لا الألوان ، لا الساحات ، لا الأساطير
ولا الشوارع الضيقة ... لا شىء
تشغلنى ، تثيرنى القلق ، حال الأصدقاء
وأسئلة النساء الملحة
قرأت الكتب التى تدين النظام
قرأت الوثائق .. قرأت كل ما وجدت
عشته بكل ذرة من كيانى
لا جديد فى « الشيلى » لا شىء
منذ مطلع الفجر حتى مهبط المساء
نفس الضجيج العميق ملء روحى
يحرقنى مثل سفُّود من حديد يدور فى اللهيب
أين أين غرفتى ؟
بيتى حتى آخر العمر ؟
أين سلامى وأحلامى ورفاق الكفاح ؟
هكذا أسائل ــ من حين إلى آخر ــ
أصدقائى الحزانى ذوى الوجوه الشاحبة
قل لى : هذا هو المنفى ؟
أهذا هو المنفى ؟

عم مساء

عم مساء أيها السلام
ولتطل إقامتك
فكم أنا فى حاجة إليك
* * *
عم مساء أيها الليل
لا تفارق
فأنا أهوى صوتك
وهو يتساقط فى سمعى
* * *
عم مساء أيها الألم
أيها الغياب عن الوطن
أيها الجرح

ياسوطا من اشواك
تجلد خففات قلبك
* * *
عمى مساء أيتها الأماكن الغائبة
والبعيدة
أنت تتركين فى كل وقت
شكك ورائحتك
عم مساء أيها الهواء
أنت سلامى إلى الأحباب
أخبارى التى تصل عبر عروقك
تعال .. لا تتأخر
فإنى فى انتظار دورتك



متابعة حوارية مع الدكتور أحمد عتمان حول مكتبة الاسكندرية الجديدة

عصام عبد الله

■ لم يثر مشروع ثقافى هذا القدر من الجدل واللغط مثلما أثار مشروع احياء مكتبة الاسكندرية القديمة ؛ ومما زاد الأمر تعقيداً ولبساً كثرة التصريحات الرسمية العشوائية الجوفاء حول المشروع ، وهو ان دل على شىء فانما يدل على أن المشروع ملتبس من بدايته وغير واضح المعالم ، وان كان يتخذ من الاسم السحرى لمكتبة الاسكندرية القديمة دلالته ومضمونه .

ومن هنا يحق لنا أن نتساءل من جديد : مكتبة الاسكندرية . . لماذا ؟ . . ولخدمة من ؟ وما الذى يمكن أن تقدمه حتى يكون وجودها استمراراً لوجودها القديم ؟ وكيف ؟

وهل هى مجرد بنك للمعلومات أم شىء آخر ؟ وهل اعددنا العدة للتعامل مع شبكات الاتصال الالكترونية الحديثة أم لا ؟ وإذا كنا سنستعين بالخبراء الأجانب ، فما هى الضمانات الكافية حتى لا تتحول مراكز الابحاث فى المكتبة إلى بؤر لتجميع المعلومات بطرق غير مشروعة ؟ وأين دور الجامعات المصرية من هذا المشروع ؟ بل أين دور القيادة الفكرية غير الرسمية منه ؟ أسئلة عديدة تتبادر إلى الاذهان ، وليس الغرض منها التشكيك أو التعجيز وانما استجلاء حقيقية هذا المشروع ، فهى تنبع ، فى المقام الأول ، من أهمية هذا المشروع وخطورته فى الوقت نفسه ، وقد توجهنا بها إلى (أ.د/ أحمد عتمان) رئيس قسم الدراسات اليونانية واللاتينية بكلية الآداب جامعة القاهرة ، ومستشار السيد وزير التعليم لشئون مكتبة الاسكندرية الجديدة ، وكان هذا الحوار ..■

■ مكتبة الإسكندرية الجديدة . . . لماذا ؟

● للإجابة على هذا السؤال العريض يجب تقسيمه إلى شقين ، الشق الأول هو « لماذا المكتبة ؟ »، والشق الثانى « لماذا فى الاسكندرية ؟ » . فلنبدأ بالشق الأول ، المكتبة المزمع انشاؤها والتى بدأت خطوات التنفيذ فى بنائها بالفعل ليست مكتبة تقليدية بمعنى أنها ليست مخزنا للكتب وانما هى مكتبة بمعنى حديث ومتطور ، فهى تضم مجمعاً للبحوث ومراكز علمية متخصصة وشبكات إتصال ألكترونية تصلنا بمكتبات العالم إلى جانب المتحف ؛ فهى صرح ثقافى أو مركز حضارى ، ومن هنا نحن أمام اختيارين ، إما أن نعدل تصورنا للمكتبة أو أن نطلق عليها كلمة أخرى تفى الغرض بدقة غير كلمة المكتبة . بيد أننا التصقنا بكلمة مكتبة فى هذا المشروع نظراً لأننا نريد إحياء فكرة مكتبة الاسكندرية القديمة ، وبذلك ننتقل إلى الاجابة على الشق الثانى من السؤال وهو « لماذا فى الاسكندرية ؟ » ، ليس الأمر تيمناً بالاسم القديم فحسب وانما أيضاً احياءً للفكرة ذاتها لان مكتبة الاسكندرية القديمة إذا قسناها بمقياس عصرها سنجد أنها مكتبة فريدة متميزة وليست مكتبة تقليدية ، بمعنى انه فى العصور السابقة على مكتبة الاسكندرية كانت هناك بعض المكتبات لدى شعوب الشرق القديم وأيضاً فى الحضارة الاغريقية نفسها ، فكانت هناك مكتبات خاصة مثل مكتبة « يوريبيديس » ومكتبة « أرسطو » وآخرين بل ومكتبات عامة أيضاً فى أثينا وبرجمون وغيرها ، لكن جاءت مكتبة الاسكندرية كمكتبة فريدة من نوعها لعدة أسباب منها انتقال الثقل الحضارى والفكرى إلى الشرق بعد ان

كان قد رحل عنا إلى اليونان وأصبحت اثينا هى المركز الحضارى والعاصمة الفكرية لعدة قرون . وبالطبع هم أخذوا كثيراً عن الشرق ومصر بصفة خاصة ، ولكن فى النهاية نتحدث عن اثينا القرن الخامس قبل الميلاد أو العصر الاغريقى الذهبى ، وعن الانجازات الفكرية الضخمة التى لم يسبق للتاريخ عهد بها ، فالمسرح الاغريقى بشعراءه الثلاثة « اسخوليس » و « سفوكليس » و « يوروبيدس » ، والمؤرخون « هيرودوت » و « سكوروديس » والفلسفة عند السفسطائيين وسقراط وأفلاطون وأرسطو ، كل هذا الزخم الفكرى والثقافى كان متمركزاً فى اثينا ، ومن ثم فانتقال هذا المركز من اثينا لكى يصبح فى الاسكندرية التى هى مدينة على أرض مصرية بمعنى أنها جزء من الشرق كان فى حد ذاته تغييراً جذرياً يعطى أية حضارة أو فكر يقوم على هذه البقعة سمة خاصة ، لان الاغريق رغم أنهم قد نقلوا عن الشرق الكثير إلا أنهم كانوا من البراعة والابداع والعبقرية فى صياغة كل ما أخذوا من الشرق على نحو جعل كل ما أبدعوه يبدو وكأنه ابداع خاص بهم وليست له أيه سوابق على الاطلاق وهى سمة تشهد لهم بالعبقرية ؛ وقد نشأ عن ذلك ما نسميه بالمعجزة الاغريقية لان العالم بهر بها انبهاراً كبيراً وإلى وقت قريب كانت هذه الفكرة سائدة : كيف استطاع الاغريق أن ينجزوا كل ذلك من تنظير وتصنيف وابداع فى الفكر والأدب والفن ، مهملين الشرق وكأنهم خلقوا كل شىء من العدم مع ان الاغريق انفسهم يقولون لا شىء يخلق من العدم . الاسكندرية هنا فى هذا السياق تأتى لتصحح هذا المسار لان انتقال المركز الحضارى من عاصمة الفكر الخالص ، وبالطبع كلمة « خالص » نضع عليها علامة استفهام ، إلى الاسكندرية وهى مدينة مصرية — وان كان الذين أسسوها حقاً من البطالمة الاغريق وتنسب إلى الاسكندر الأكبر — فهذا تغير فى مسار الحضارة البشرية ويعتبر فى الوقت نفسه نقلة فى مسيرة الحضارة الاغريقية نفسها .

■ كيف ؟

● كان الاغريق يركزون على انفسهم تركيزاً شديداً فنظام « الدولة المدينة » المشهور نظام فريد من نوعه خاص بالحضارة الاغريقية وحدها ، وهو أن كل مدينة من المدن الاغريقية كانت تمثل دولة فى حد ذاتها مكتفية ذاتياً ، اقتصادياً وسياسياً وعسكريا . . الخ ، ولذلك لم تكن هناك دولة اغريقية واحدة ولكن كان هناك أمة اغريقية مكونة من عدة دويلات يصل عددها إلى مئات وان كان اشهرها « اثينا » و « اسبرطة » و « طيبة » . وقد افرز هذا النظام التقدم الهائل فى الفكر والأدب والفن بل هو الذى أفرز ما نسميه الديمقراطية فكلمة « الديمقراطية » مرتبطة بنظام [الدولة — المدينة] وأقولها صراحة لا توجد ديمقراطية حقيقية فى العصر الحديث يمكن ان تضاهى الديمقراطية الاغريقية ، ومع ذلك فهذا النظام كان له عيوب أيضاً ومن بين هذه العيوب ضيق الافق السياسى والفكرى بمعنى اعتبار الدولة المدينة هى كل شىء والتمركز حول الذات . . . فقد أوجد هذا النظام الحروب الاهلية بين المدن الاغريقية فدمرت بعضها البعض ولذلك لم يعش هذا النظام كثيراً . وجاء الاسكندر الأكبر من مقدونيا ، وكان الاغريق أنفسهم يعتبرونه أجنبياً وبدأوا يحاربونه بالفعل ، فاستطاع أن يفتح بلاد الاغريق كلها ويوحدها وبذلك قضى على نظام (الدولة — المدينة) ، ثم جاء إلى الشرق وكان حلمه أن يوحد العالم كله ، وبالطبع العالم المعروف آنذاك ، ويصبح هو حاكماً له . ومن هنا جاء إلى مصر وحج إلى نبؤة آمون فى واحة سيوة ، وعن طريق الرشوة استطاع أن يجعل الكهنة يطلقون عليه لقب « ابن الاله آمون » ، وطبعاً كون أن يفعل ذلك الاسكندر الأكبر معناه تغيير جذرى فى الفكر الاغريقى لان هذا الانغلاق للدولة المدينة قد تحطم تماماً فتكسرت الحدود وانمحت بين كافة الدول وشعوب العالم ولم يعد هناك ما نسميه شرق أو غرب ، آسيا أو افريقيا أو أوروبا . وعلى الرغم من ان الاسكندر الأكبر كان يحلم بعالم موحد تحكمه حكومة واحدة تحت قيادته ، الا أنه لم يحقق هذا الحلم إلا جزءياً لأنه مات صغيراً فى الثلاثينات من عمره ؛ لكن المثل ظل سارياً ولعل الامبراطورية الرومانية تمثل تنفيذاً لحلم الاسكندر الأكبر بل ان الحكام الاوروبيين فى عصر النهضة اتخذوا من الاسكندر الأكبر النموذج والمثل الذى سعوا إلى تحقيقه ، ونعيش الآن نفس الفكرة فنحن نريد أن توجد أمم متحدة تحكم العالم . . الخ ، ورغم أنها احلام مازالت بعيدة عن التحقيق إلا أنها موجودة ، بل ان بعضها قد تحقق بالفعل فقد ربطت وسائل الاتصال الحديثة الشعوب ببعضها البعض على نحو لم يسبق له مثيل فى هذا القرن وسيتطور الأمر بالطبع فى القرن الحادى والعشرين والقرون التالية له . فالقرية الكونية هذه التى نتحدث عنها الآن كانت موجودة بالفعل فى الاسكندرية بمقاييس العصر آنذاك ، لذا فالاسكندرية تحمل كل هذه الدلالات الحديثة ، دلالة توحد الشعوب وانصهار الحضارات وتمازج الأجناس والتعايش السلمى والتآخى والوفاق . . الخ ، وهى تمثل مرحلة تغير حاسمة فى تاريخ الفكر البشرى وسوف تجد ان كل المفكرين والأدباء والفنانين الذين اشتهروا فيها ، وهذا أمر ملفت للنظر ، يحملون ألقاباً خاصة بأصولهم مثل :

« كليماخوس » القوريني نسبة إلى قوريني وهى مدينة « شحات » بليبيا الآن ، و « أبولونيوس » الرودى نسبة إلى جزيرة « رودس » فى اليونان ، و الصقلى نسبة إلى « صقلية » ، و « أرسطوفانيس » البيزنطى نسبة إلى « بيزنطة » . . . وهكذا . فمكتبة الاسكندرية كانت تمثل فكرة عالمية الوطن أو عالمية الحياة ، واعتقد اننا الآن بحاجة إلى ذلك بل ان العالم يفكر الآن فى ايجاد لغة واحدة للعالم كله تكون مشتركة بين شعوب الأرض ، وبالتالى فكرة مكتبة الاسكندرية تمثل هذا بالفعل ولذلك استجاب اليونسكو واستجابت الدول جميعاً للنداء الذى وجهته اليونسكو لأنهم ربطوا بين فكرة العالمية والكونية هذه وبين مكتبة الاسكندرية . فالاسكندرية لها سحر خاص لانها فى النهاية ليست مدينة مصرية مائة فى المائة ولا اغريقية

ولارومانية ولا مسيحية أو يهودية أو اسلامية ، ولكنها بوتقة لانصهار الحضارات جميعاً ، واحياؤها معناه أننا نريد أن نقول لشعوب العالم : من هنا بدأت الفكرة فتعالوا مرة أخرى نحيّي هذه الفكرة التى تنادون بها فى نهاية القرن العشرين ، تعالوا نتآخى ونصنع حضارة مشتركة نتبادل المعلومات والخبرات فالعلم لا وطن له وهو ملك الشعوب الأرض قاطبة .

■ **كيف يمكن أن تؤدى مكتبة الاسكندرية الجديدة منفعة حقيقية للعلم والثقافة ؟**

● هذا السؤال منطقى جداً ومطروح بصفة عامة ، وأقول سوف نحىّ مكتبة الاسكندرية على أحدث وسائل التكنولوجيا المعاصرة ، ولكن ليس المهم استيراد الآلة أو الكتاب أو حتى استجلاب المعلومة ... هذا كله لا أهمية له إذا لم يؤد فى النهاية إلى تغيير جذرى فى الفكر المصرى ، واعتقد أن بناء الانسان المصرى هو الأهم ولذلك أقول دائماً أن مكتبة الاسكندرية الجديدة تمثل تحدياً حضارياً لنا كمصريين وكعرب . فكلنا يشكو فى الجامعات المصرية والعربية بل والمراكز الثقافية بصفة عامة من نقص فى الأدوات والأجهزة والمعامل والمراجع ... الخ فى حين أن هناك ، على الجانب الآخر ، فيض من المعلومات الآن فى الغرب يفوق طاقة أى بشر على تحصيله ، فوسائل الاتصال الحديثة مع المكتشفات العلمية والتكنولوجية الحديثة جعلت من الممكن أن تجمع معلومات عن أديب واحد مكتبة كاملة ، ومن هنا فالمسألة تحتاج إلى وسائل تكنولوجية متطورة جداً . الأمر الآخر هو ان لم يكن هناك الانسان القادر على استخدام هذه المعلومات والإفادة منها وتطويرها والخروج منها بنتائج مثمرة بمعنى استثمارها فيما يغير الحياة عندنا إلى الأفضل فلن نفعل شيئاً ولن نجنى شيئاً من وراء هذه المكتبة ، لذلك أنا اعتبره تحدياً حضارياً لنا جميعاً وبالطبع من يجيب على هذا السؤال وهذا التحدى هى الأجيال الجديدة ولسنا نحن !

■ **ما الفائدة فى ان يكون لدينا مكتبة الاسكندرية بكل ما فيها من وسائل اتصال حديثة وتكنولوجيا متطورة تربطنا بكل مكتبات وبنوك معلومات العالم ، والجامعات المصرية كلها بما فيها الجامعات الاقليمية بمعزل عن ذلك ؟**

● انشاء مكتبة الاسكندرية الجديدة يقتضى تطوير الجامعات المصرية تطويراً شاملاً ، فلابد للدارس فى أية جامعة من الجامعات المصرية أن يكون على صلة بمكتبة الاسكندرية ، لاننا إذا كنا ننسق مع جامعات العالم كله فبالأحرى أن يكون هناك تنسيق داخلى بين الجامعات فى مصر والوطن العربى وبين المكتبة . وأقولها صراحة ان نجاح مكتبة الاسكندرية مرهون بذلك ، كما أنه متوقف على تكثيف جهودنا فى الاتصال بالعالم الخارجى بمعنى لابد أن نتصل من الآن بكل المتخصصين فى المجالات المختلفة ، وأن يقوم حوار متصل ومباشر بين المراكز العلمية والثقافية العالمية وبين الجامعات المصرية وان يكون هناك نوع من التنسيق والتنظيم عن طريق الهيئة العامة لمكتبة الاسكندرية والجامعات المصرية .

■ **هناك تخوف من وجود الخبراء الأجانب بصفة دائمة فى مكتبة الاسكندرية الجديدة ، فعلى الرغم من أهمية هذا التواجد إلا أنه لا يخلو من الخطر ، فما هى الضمانات الكافية حتى لا تتحول مراكز الأبحاث إلى بؤر لتجميع المعلومات وتهريب المخطوطات والوثائق بطرق غير مشروعة ؟**

● فى مصر مخزون من الوثائق والمخطوطات يفوق ما هو موجود فى أية دولة أخرى ، ففى مصر وثائق خاصة بتاريخ البشرية منذ خمسة آلاف سنة قبل الميلاد إلى الآن ، وهى وثائق خاصة بالحضارة الفرعونية واليونانية والرومانية والمسيحية واليهودية والاسلام بل لدينا وثائق خاصة بإنجلترا وفرنسا والغرب كله ، ولا توجد دولة فى العالم فيها هذا الكم من الوثائق بل بالعكس فقد سرق الكثير منا ، ومكتبات العالم مليئة بمخطوطات مسروقة من مصر ، لكن مازال القائم عندنا منها أكثر رغم وجود هذه السرقات . وأقول لك ان دورنا الآن هو الحفاظ على ما لدينا من هذه الكنوز التى لا تقدر بثمن بدل من أن تأكلها الفئران ، وهناك فى مكتبة الاسكندرية جزء خاص بحفظ وترميم الوثائق وتصنيفها الكترونيا . وسوف نعقد اتفاقيات دولية مع مراكز المعلومات والمكتبات والجامعات فى العالم كله من أجل الاستفادة من خبرتهم فى هذا الصدد ، فهم سوف يعطونا شبكة اتصالات الكترونية لأدخل على مخطوطاتهم وأنا بالمثل سوف اطلعهم على مخطوطاتى ووثائقى . لكن أود أن أشير فى هذه النقطة إلى أن هناك مخطوطات منشورة وأخرى غير منشورة ، وأن المفروض ألا يسمح بالاطلاع على ما ليس منشوراً إلا بإذن خاص ، ولا يستطيع أحد أن يعى قيمة هذا المخطوط وأهميته إلا المتخصص ، ومن هنا نحن بحاجة إلى متخصصين وخبراء فى المخطوطات فى عصور التاريخ المختلفة . وأرجو ألا يفهم من كلامى اننا سوف نعّرى مخطوطاتنا لكل من هب ودب ، ولذلك يجب من الآن أن يكون فى كل قسم ومركز أو تخصص خبير على قمته تعاونه هيئة متخصصة مدربة وعلى دراية واسعة بوسائل الاتصال الالكترونى بحيث أن يكون معروف ماذا يدخل فى دائرة الاتصال وما لا يدخل فيه ؟ . ما هى الوثائق التى ترمم والتى يحتفظ بها ويحال أمر تحقيقها لمن ؟. ولا مانع من أن يحال أمر التحقيق إلى عالم أجنبى ولكن بإذن خاص وبشروط كأن يكون خبيراً معروفاً ، وان يحقق لصالح مكتبة الاسكندرية وان تأخذ المكتبة مقابل تحقيق هذا المخطوط بعض الوثائق أو المخطوطات التى يحتاجها الباحثون المصريون للاطلاع عليها ... إلى آخر هذه الشروط .

■ **من يقوم بهذا التخطيط والاعداد والدراسة ؟ وهل بدأنا بالفعل ؟**

● نحن مازلنا فى البداية ، ولكن المشروع يلقى اهتماماً كبيراً جداً على مستوى القيادة السياسية وهذا فى حد ذاته يدل على أن المشروع من أخطر

ما يكون فالدولة شاعره بذلك والعالم كله أيضاً ، وعلى مستوى القيادة الفكرية التى تضم صفوة مختارة من المتخصصين والشخصيات العامة ، كل هذا يمثل اتجاهاً نحو التخطيط الجيد فالافكار تطرح والاقتراحات تناقش ومجلس ادارة المكتبة يناقش كل هذا ويرسم الاتفاقيات مع الدول ويبحث ارسال متخصصين إلى العالم الخارجى . . الخ لكننا لم نقطع شوطاً كبيراً لان هذا كله فى حاجة إلى وقت وتمويل واتفاقيات ، ولا نريد أن نتعجل لان هذا المشروع فى حاجة إلى دراسة متأنية . واتمنى أن يستمر الحوار حول مكتبة الاسكندرية بل وأدعو إلى حوار قومى داخلى وحوار قومى عربى ثم حوار عالمى ، ولابد أن تعقد كل شهر على الأقل ندوة حول مكتبة الاسكندرية ، لكن لا اكتمك اننى للأسف الشديد شعرت فى بعض الحالات بقصور من جانب بعض القيادات الفكرية ودون ذكر أسماء ، ففى نهاية العام المنصرم ١٩٨٨ أحصى أحد الكتاب الكبار الأحداث الهامة التى مرت علينا ونسى ان يذكر وضع حجر الاساس لمكتبة الاسكندرية فى (١٩٨٨/٦/٢٦) . فالمطلوب من القيادة الفكرية غير الرسمية أن تولى هذا المشروع اهتماماً أصيلاً وصادقاً بحيث يفيدونا بالافكار البناءة والآراء القيمة ، ولكن لا نريد معاول الهدم ، نريد آراء نقدية تبصرنا بأخطائنا وسلبياتنا ولا نريد من يقتلع الأخضر واليابس فى هذا المشروع .

■ **هناك لَبس من البداية ، يسأل عنه القائمون على أمر هذا المشروع ، فمكتبة الاسكندرية الجديدة تبدو وكأنها امتداد لجامعة الاسكندرية فحسب وليست مشروعاً قومياً يهم الجامعات المصرية المختلفة والمراكز الثقافية فى مصر كلها . . فما رأيك ؟**

● الفكرة مازالت فى بدايتها ، كما سبق أن قلت ، فدعنا لا نتعجل الأمور . بالنسبة لجامعة الاسكندرية ، فقد تبرعت بالأرض لبناء المكتبة وهى أرض ثمينة جداً ، وطبعاً أرض جامعة الاسكندرية هى أرض مصرية بمعنى أنها ملك للدولة . لكن ربما لكثرة سرور جامعة الاسكندرية لهذا المشروع لان الفكرة كانت فكرتهم أساسا فى السبعينات فهم يعتزون ومن حقهم أن يعتزوا بهذه الفكرة وأن يفخروا بأن مكتبة الاسكندرية ستقوم على أرض جامعة الاسكندرية وفى مدينتهم ، لكن المحظور والذى أنبه إليه من الأن أننا اذا كنا نقدر هذه الفرحة ونقدر أيضاً جهدهم وسعيهم الدؤب لابراز هذا المشروع حتى تنبهت الدولة فأصبح مشروعاً قومياً ، فلا ينبغى أن يكون ارتباطهم بهذا المشروع على حساب عالميته ، لان مكتبة الاسكندرية إذا تحولت إلى مكتبة جامعية فلن نفعل شيئاً ، وأظن ان القرار الجمهورى بإنشاء الهيئة العامة لمكتبة الاسكندرية يستهدف هذا ، لانه لو كانت المسألة مسألة انشاء مكتبة جامعية لما احتاج الأمر إلى قرار جمهورى أو إلى جهود اليونسكو أو الجهود الدولية أو إلى مسابقة معمارية دولية . . . الخ

■ **هل وجهت دعوات إلى المثقفين وأساتذة الجامعات لمناقشة هذا المشروع القومى ؟**
أم أن الأمر اقتصر على بعض الشخصيات الرسمية فقط ؟ ولمَ ؟

● أولاً الأمر لا يحتاج إلى دعوة فالمفروض على المثقفين وأساتذة الجامعات ، وأنا هنا أخاطب القيادة الفكرية فى المجتمع المصرى ، الا ينتظرون دعوة من أحد لأن هذه القيادة الفكرية هى التى تقودنا ومن هنا أطالبهم بالتحرك ولربما أسمح لنفسى ولزملائى فى قسم الدراسات اليونانية واللاتينية أننا تحركنا دون دعوة من أحد وأقمنا عدة ندوات دولية وحضرنا مؤتمرات فى الخارج ، وفى كثير من الأحيان على نفقاتنا الخاصة فى سبيل مكتبة الاسكندرية ، واعتقد أن هذا واجب قومى .

■ **بماذا تفسر انصراف القيادة الفكرية غير الرسمية عن مشروع مكتبة الاسكندرية ؟**

● بصراحة شديدة . . هناك عدة أسباب خاصة بكل واحد منهم على حدة ولكنى أجملها فى عدة عوامل ، فالبعض لم يفهم المشروع فهماً كاملاً . .

■ **هل لأنه لم يطرح طرحاً كاملاً وبشكل جيد؟**

● ربما لأنه لم يأخذ وقته الكافى لأننا لا نزال فى البداية ، لكن المطلوب أيضاً الاطلاع بوعى أكثر على التاريخ لان فكرة مكتبة الاسكندرية مرتبطة بالتراث والحضارة وبالوضع الراهن لمصر أيضاً ، لان هذا المشروع يفتح نافذة جديدة لمصر على العالم الخارجى ، ولابد أن نساهم فيه كلنا .

أما البعض الآخر فهو يبحث عن دور ولا يجد لنفسه دوراً فى هذا المشروع فيهاجمه . وأكرر ما سبق أن قلته ، ان نجاح هذا المشروع يعتبر نقلة قومية لمصر كلها ، وان لم تتغير حياتنا نفسها وسلوكنا اليومى بعد اتمام هذه المكتبة . . ان لم يكن هذا هو الهدف المنشود من احيائها فلا داعى من انشائها أصلاً .

■ **إذا أردنا أن نرسم صورة لمكتبة الاسكندرية الجديدة عام افتتاحها (١٩٩٥ م) ، فما هى ملامح هذه الصورة ؟**

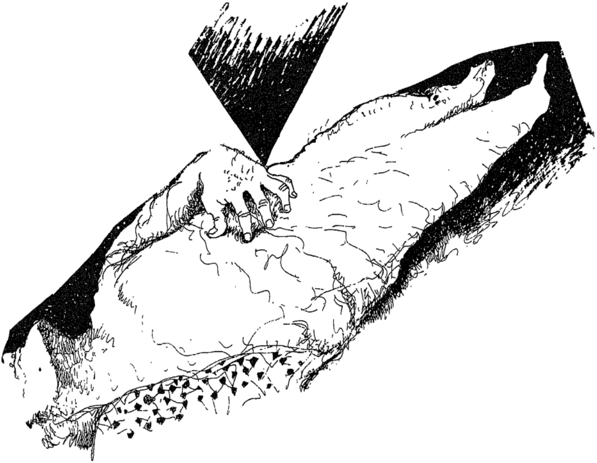
● سيكون هناك مراكز الابحاث وهى فكرة مكتبة الاسكندرية القديمة « معبد ربات الفنون » ومجمع للبحوث ، وسيكون هناك أيضاً أحدث ما وصل اليه العلم والتكنولوجيا فى مجال طبع ونشر الكتاب بمختلف لغات العالم ، اللغة المصرية القديمة واليونانية واللاتينية واللغات الشرقية كلها ؛ فمن العار أنه حتى الأن لا توجد مطبعة لدينا بالحروف الهيروغليفية المصرية ؛ فصناعة الكتاب ستكون جزءاً من المكتبة . بالإضافة إلى الوثائق والمخطوطات وشبكة اتصال الكترونية على أعلى مستوى من التكنولوجيا المتطورة والمراكز العلمية المتخصصة فى كل فروع العلم ، إلى جانب الناحية المتحفية والتى تخلد كبار العلماء والمفكرين والأدباء والفنانين ، وأيضا هناك الفنون السمعية والبصرية ، فهى جامعة فريدة من نوعها وصرح ثقافى متميز يطل على البحر الأبيض المتوسط . ◆

وقفة المستحيل

صلاح والى

إنظروا . . .
ذى مساحات من أسودٍ غامضٍ
أم جلابيبُ من نسوةٍ فى ثيابِ الحدادْ
أم تُرى عورةَ الأرضِ سافرةً بعد جذِّ النباتاتِ من صدرنا
أم تُرى جثةَ الكونِ نافقةً فى سديم التشائم ، عَمَّ بها البؤسُ
بعد الشواءِ .
ثم حدق بها لحظةً
إنها تُوغل الآن فى المشى ثانيةً
تكبر الآن هيئتهم .
إنها أرؤوس تتخطى أهِلَّتَها باتجاه الحقولْ .
وأنا سادرٌ فى ذهولْ
تكبر الآن تسعى بنقصانها كالهلالِ
وتسعى إلى جهة لم نكن بالغيها . . .
إنها تخرج الآن . . أو . .
أنها انفجرت فجأة من خرابْ
كل هذى الملايين تسعى خُطىً فى بلاد اليعاريبِ مثل جناح





الغرابْ .
إنه أول الموت فاستعصمى بدمى .
إنها لجَّة الوقت لا يتساوىَ بها الأسودُ الآن بالأبيضِ
المستحيلْ .
انهضى من جحيم التأريخ ما بينَ
لا شىء يعصمكِ الآن غير دمى
إنهُ فاصلُ الوقتِ فاستمسكى بالخلاصْ
إعشقى بوحى الآن واستمسكى بالجذورِ
وشقِّى تراب القبور ، وهذِّى إليكِ المدى
واخرجىِ من شرايين بيتكِ أولادنَا
إنها وقفةٌ واحدهْ
وقفةُ للمَدَىَ
فى ثياب الردى
ظهرنا للمُدَىَ
صدرنا للجحيمْ
ليس من ثابتٍ غير هذا الهواء الأخيرْ ، ، ◆

سينما

من أفلام مهرجان الاسكندرية السينمائى :

٦ على ٦
بداية لسينما عراقية جديدة

د. ياقوت الديب

المتأمل للتاريخ القريب للسينما العراقية ، وبالتحديد خلال فترة العشر سنوات الماضية ، وبعد مشاهدة فيلم خيرية المنصور ، « ٦ على ٦ » ، يدرك على الفور مدى أهمية هذا الفيلم وموقعه المتميز على خريطة الانتاج السينمائى العراقى ككل .

وبشىء من البساطة ، يمكن — الآن — النظر إلى السينما العراقية من منظورين متميزين : منظور تدخل تحت عباءته كل الأفلام التى تم انتاجها منذ « الظامئون » لمحمد شكرى جميل عام ١٩٧٣ وحتى « البيت » لعبد الهادى الراوى عام ١٩٨٧ ، أما المنظور الثانى فقد بدء — فى تصورى — بفيلم ٦ على ٦ لخيرية المنصور ، وبدون مبالغة يشكل هذا الفيلم البداية أو الأساس أو السبق لانتاج نوعية جديدة أو مغايرة تماماً فى السينما العراقية من ناحيتى : الشكل ، والمضمون .

وبنظرة سريعة نجد أن أفلام المستوى الأول لمحمد شكرى جميل (الظامئون ، الاسوار ، المسألة الكبرى) ، ولفيصل الياسرى (الرأس ، النهر ، القناص) ، ولصاحب حداد (الحدود الملتهبة) ، ولقاسم حول (بيوت فى ذلك الزقاق) ، ولعبد الهادى الراوى (البيت) وغيرها من الأفلام ، يمكن أن تندرج تحت مسميين : أفلام ذات « توجه قومى عربى » ، وأفلام ذات « صبغة اجتماعية » وفى الحالتين وقعت هذه الأفلام تحت قبضة « الدعاية المباشرة » أو « النعرة القومية » الزاعقة ، وكان ذلك على حساب العمل السينمائى وقيمته الفنية وجماليات لغته المتفردة بين سائر الفنون ، الأمر الذى أوقع الفيلم العراقى — نفسه — فى فخ الجمود والرتابة وعدم القبول لدى الجمهور العربى داخل بلاده — العراق — أو خارجها .

واليوم وبعد أن شاهدنا فيلم خيرية المنصور « ٦ على ٦ » نستطيع أن نقول إن ثمة نوعية أخرى من الأفلام سوف تبدأ فى الظهور والتوالى . . نوعية تتميز بالتحرر من كل سلبيات السينما السابقة عليه ، وبنكهة خفيفة وظل مقبول وجدت صداها عند المتذوق والمشاهد العربى ، فى العراق والخليج ومصر . . وغيرها .

أما خيرية المنصور فهى تدخل بهذا الفيلم عالم السينما الروائية ، بعد أن درست السينما فى وطنها (العراق) ، وتمرست فى اخراج الأفلام التسجيلية العديدة ، وعملت فى القاهرة مساعدة للمخرج الكبير يوسف شاهين ، وفى بغداد مع المخرج توفيق صالح . لهذا توفر لفيلمها الروائى الأول « ٦ على ٦ » كل مقومات العمل الجيد الذى يفرض نفسه على المشاهدين للاستمتاع بتجربة جيدة ورائدة .

وفكرة الفيلم التقطتها خيرية المنصور من واقعه حقيقية لشاب آثر عدم استعمال نظارته الطبية ، على أن يقال إنه ضعيف البصر ، بل وصل حد التحدى والعناد عنده للاعتقاد أن نظرة « ٦ على ٦ » . وعلى الجانب الآخر لا يريد الارتباط بفتاة تستعمل نظارة طبية . . وعندما يكتشف بالصدفة ان فتاته تستعمل هذه النظارة لا يتردد فى فك ارتباطه معها على الرغم من تعلقه الشديد بها .

ومن الفكرة كتبت خيرية السيناريو والحوار ثم قامت بتنفيذه سينمائياً . ومن الطبيعى أن تحلق هذه المخرجة الواعدة — ومن خلال هذه الفكرة البسيطة — لآفاق عالم اكثر رحابة وأعمق فكراً عن طريق الصورة المعبرة والكلمة الموحية والتضمينة الجريئة ، وبلغة سينمائية رقيقة بعيدة عن التكلف والحذلقة .

وعلى الرغم من الشكل البسيط للفيلم — بشكل عام — إلا أن المخرجة المؤلفة استطاعت بذكاء لبش كل ما يهم المواطن العادى فى حياته اليومية البسيطة وعلى جميع المستويات . العلاقات الاجتماعية بين الأفراد داخل البيت العراقى ، العلاقات الرسمية فى محال العمل ، علاقة الفرد بالفرد داخل العمل وخارجه ، الشارع العراقى وسلوكيات المواطنين ، قضايا المواطن فى تعاملاته للحصول على حاجياته اليومية . . الخ هذه القضايا . . . فى أسلوب غلب عليه الطابع الفكاهى .

وقد اختارت خيرية المنصور الاسلوب « الكوميدى » لتوصيل رسالتها ، وظنى أن هذا الاختيار لم يأت من فراغ أو بالصدفة ، بل كان من الذكاء فقد استطاعت هذه المخرجة أن تناقش اعقد القضايا (النفسية والعامة) باسبط الاساليب التى تضمن توصيل فحوى هذا النقاش لابسط الناس فى جو من المرح وخفة الظل أضفى على الفيلم طابعه المميز .

والحقيقة أنه لأول مرة كذلك فى السينما العراقية ، نجد هذا الاهتمام بمشكلة الفرد . كانسان له عالمه الخاص ومشكلاته التى يعانى منها وحده ، بعيداً عن ارتباط عالم هذا الفرد — بطريقة فجة مباشرة ومصنوعة . بالعالم المحيط حوله .

فهنا نجد نبيل (قاسم الملاك) يعانى من ضعف البصر ويكابر فى استعمال النظارة الطبية على الرغم من أن ضعف البصر هذا — على ما يبدو من الفيلم — ما هو إلا حالة وراثية تفشت بين أفراد عائلته صغيرهم وكبيرهم ، هنا يدخل نبيل فى صراع نفسى داخلى ، ينعكس على كل تصرفاته ، مما يوقعه فى مشاكل لا حصر لها ولا عدد . . . وكان المطلوب أن يواجه نفسه بصراحة ويتعايش ومن امكانياته متفاعلاً مع معطيات العصر التى تكفل له معيشة سوية (استعمال النظارة) ! .

حقيقة ثانية نستشفها من هذا الفيلم ، وهى أن خيرية المنصور ناقشت قضايا عامة كثيرة باسلوب واضح لا لبس فيه ولا غموض ، اسلوب تحرر من الوقوع فى الدعائية أو المباشرة ، من خلال مواقف غاية فى البساطة والتنفيذ الذكى (لعبه الطفلة فى محلات القطاع العام بخمسة دنانير ، وفى محلات القطاع الخاص بخمسة وعشرين ديناراً) ، (سيطرة الدلالات على المواد التموينية والاستحواذ عليها من محلات القطاع العام) ، (الاتجار بالبيض فى السوق السوداء) . . . وغيرها من القضايا العامة الحيوية التى يعانى منها المواطن العادى فى المجتمع العراقى .

هذا فيما يتعلق بالجانب الفكرى أو الموضوعى للفيلم ، أما على مستوى التنفيذ والخلق السينمائى ، فالفيلم وان كان فى مجمله يتميز بالجودة الحرفية خاصة إذا علمنا أن مدير التصوير والمصور يعملان لأول مرة فى الأفلام الروائية . إلا أن هناك بعض الهنات البسيطة التى لا تقلل باى حال من شأن هذا الفيلم الرائد ومخرجته الشابة . ولعل ابرز هذه الهنات تتمثل فى : النقلة المفاجئة لنبيل من عمله كموظف فى إداره الشركة يجلس على مكتب فخم ومقعد وثير وتحوله إلى عامل أو ما شابه ذلك يجمع البيض من الحظائر ويطارد الدجاج ، حالة الصرع التى انتابت نبيل للخروج من المزرعة وهذا خطأ علمى إذ لا يمكن أن يصدق أبسط الناس انه بمجرد عقر الإنسان من حيوان مكلوب يصاب بالكلب وتظهر اعراضه فوراً ، عدم الحفاظ على درجة عدم الرؤية عند نبيل أو ضعفها فبدا كما لو كان متصنعاً هذا الضعف ، الصدفة المصنوعة للخطيب الذى تقدم بطلب شقيقه نبيل من انه صاحب محل للنظارات ، بل هو يستعملها إلى جانب عدم استغلال امكانيات المكان بشكل عام (خاصة داخل مزرعة الدواجن وخارجها ، والشوارع والمحلات العامة) مما كان كفيلاً بخلق مواقف ومفارقات كوميدية عديدة يمكن استغلالها درامياً وموضوعياً كذلك .

اما عن التميز الحرفى — كأسلوب فى الاخراج والمونتاج خاصة — فالفيلم لم يحفل بالجديد اللهم إلا فى مشهدين : مشهد نبيل وهو حبيس لاطارات النظارات التى هى موطن الداء عنده ، ومشهد « المونتاج » المتوازى للمحادثة التليفونية بين نبيل وصديقه من ناحية وعفاف وصديقتها من ناحية اخرى .

وفيما يتعلق بالأداء التمثيلى ، فقد ادى الممثل « قاسم الملاك » دور نبيل اداء متميزاً اوحى لنا بطريقة أداء عبقرى السينما السورية دريد لحام ، مع فارق بسيط هو أن « قاسم الملاك » وقع فى بعض اللحظات فى فخ « التصنع » عدا هذا لم يتميز فى الأداء أى من الممثلين أو الممثلات على الرغم من امكانياتهم الجيدة التى لو استغلت بجدية من قبلهم أو بتوجيه المخرجة لكانت الصورة افضل من ذلك خاصة دور حارس المزرعة أو دور عفاف (ليلى محمد) أو الصديق أحمد (عبد الجبار كاظم) صديق نبيل .

فى النهاية يبقى لنا أن نشير إلى أننا بصدد رؤية سينما جديدة فى العراق ، بدأتها خيرية المنصور بهذا الفيلم الرائد ، خاصة فى مجال الفيلم الكوميدى ، الذى أثبت خارج العراق (فى الخليج والسعودية والاردن ومصر . . وغيرها) أن اللهجات العربية يستحيل أن تقف دون انتشار سينما وانحسار سينما اخرى . . . الموضوع الجيد والشكل المعقول هما بطلا الانطلاق وتعدى الحدود وكسر جدار الصمت بين المبدعين العرب وجماهيرهم هنا أو هناك . أنها تجربة جديرة بالتأمل والدراسة والتشجيع دخلت بها خيرية المنصور عالم السينما الروائية الجديدة فى العراق . ◆

ندوة عن تاريخ الأمة الاسلامية بين الموضوعية والتحيز

عبد المجيد شكرى

عقدت بكلية الآداب جامعة الزقازيق ندوة فكرية بحثية موسعة ما بين ٢١ ــ و ٢٣ أكتوبر ١٩٨٩ تحت عنوان : « تاريخ الأمة الإسلامية بين الموضوعية والتحيز . » وذلك بالتعاون بين جامعة الزقازيق ورابطة الجامعات الإسلامية ، وقد حضر جلسة الافتتاح ا . د محمد عبد اللطيف رئيس جامعة الزقازيق و ا . د عبدالله بن عبد المحسن التركى رئيس رابطة الجامعات الإسلامية ورئيس جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية ورئيس الندوة و ا . د . رأفت غنيمى الشيخ عميد كلية الآداب جامعة الزقازيق . وأمين عام الندوة والأستاذ الدكتور مصطفى النجار الأمين العام لاتحاد المؤرخين العرب وعدد كبير من المسئولين التنفذيين والمفكرين الإسلاميين والباحثين وأساتذة الجامعات ورجال الإعلام والمهتمين بموضوع الندوة من مصر والعالم الإسلامى ، والتى جاءت تعبيراً عن الحاجة الملحة لإعادة قراءة تاريخنا الإسلامى بموضوعية كاملة وإعادة كتابته على أسس سليمة بهدف تبصير الأمة الإسلامية بعوامل قوتها ، وتنقية ذلك التاريخ من سوءات التحيز من قبل أعداء الأمة الإسلامية وغيرهم ممن يعلمون وممن لا يعلمون من أجل حاضر أفضل ومستقبل أقوى وأعظم للأمة الإسلامية وقد استمرت أعمال الندوة ثلاثة أيام متتالية (٢١ ــ ٢٣ أكتوبر ١٩٨٩ ــ ٢١ ــ ٢٣ ربيع الأول ١٤١٠ هـ) تم خلالها مناقشة ثلاثين بحثاً نعرضها فيما يلى .

● **الموضوعية والتحيز فى الكتابة التاريخية .**

جعل الأستاذ الدكتور محمد عبد الرحمن برج عميد كلية الآداب جامعة المنوفية من موضوع الندوة المعلن مجالاً أساسياً لدراسته المتأنية المفصلة ، ونعنى به « الموضوعية والتحيز » فهو قد أراد وضع النقط فوق الحروف من البداية موضحاً المقصود بالموضوعية والمقصود بالتحيز فى الكتابة التاريخية ، ولهذا نجده يبدأ دراسته بعرض آراء العلامة الألمانى (رانكه) [١٧٩٥ ــ ١٩٨٦] الذى يؤكد أن المؤرخ لا ينبغى عليه أن يقف عند حد استخدام المصادر المعاصرة للفترة التى بحثها ، بل عليه أن يجرى دراسة شخصية وميول ونشاط وظروف صاحب هذا المصدر ، ومعنى ذلك أن على المؤرخ أن يتعرف بقدر الإمكان على الجانب الشخصى للمؤرخ عند سرده

للأحداث . كما نادى (رانكه) بأن على المؤرخ ألا ينظر إلى الماضى بمنظار الحاضر . ورداً على سؤال يقول : هل من الممكن أن نعيد بناء الماضى وتصويره كما كان تماماً ؟ يأتى الجواب فى رأى الكثير من الباحثين الذين اعتبروا أن ذلك غير ممكن ومنهم (كارل بيكر) الذى أوضح مدى ما نقع فيه من خطأ فادح حين نقول عن حقيقة من الحقائق التاريخية إنها حقيقة ثابتة .

لقد أثارت هذه الدراسة نقاشاً طويلاً أثناء فعاليات الندوة حيث أنها تتناول الأساس الذى قامت عليه الندوة وجاءت بمثابة تحذير من خطورة قراءة ما يرد فى كتب التاريخ كحقائق ثابتة ، وبالنسبة لتاريخ الأمة الإسلامية يجب علينا أن نقف فى مواجهة التحيز الذى يصل إلى حد العداء الكامل من جانب الكثير من المستشرقين ومن المؤرخين الأجانب الذين يتناولون تاريخ الأمة الإسلامية ، فهم يبتعدون دوماً عن الموضوعية وينحازون دوماً لأفكارهم المعادية للإسلام حيث تغلب على كتاباتهم الذاتية والتحيز والبعد عن الموضوعية ، وقد ضرب الأستاذ الدكتور محمد عبد الرحمن برج مثلاً بالتحيز الواضح فى كتابة الفرنسيين لتاريخ الجزائر وما سجلوه عن العصر العثمانى ومحاولة بعضهم التقليل من أهمية الحكم العثمانى فى الجزائر الذى يقولون إنه لم يتجاوز منطقة الساحل بينما الجزائر بحدودها الجغرافية الواسعة إنما هى من خلق فرنسا فى العصور الحديثة بينما يتناول بعض المؤرخين الجزائريين ذلك بالدراسة والتأكيد على أن هذه الفترة العثمانية بمثابة المعبر الزمنى الذى حافظ على قيم الجزائر وتراثها ومقوماتها الإسلامية العربية التى تعمقت جذورها ورسخت أثناء الوجود العثمانى .

ومع ذلك فإن الأستاذ الباحث يخلص إلى القول بأننا إذا كنا نأخذ على الفرنسيين تحيزهم هذا فاننا نأخذ على بعض الجزائريين تغلب العاطفة القومية فيما يكتبون وكلا الجانبين بعيد عن المنهج التاريخى السليم .

● التحيز فى كتابة التاريخ الاسلامى

حظى موضوع التحيز العدائى فى كتابة التاريخ الإسلامى باهتمام العديد من الباحثين فى الندوة حيث تقدم أكثر من باحث بدراسة تحمل عنواناً واحداً هو أثر الاستعمار فى تشويه تاريخ الأمة الإسلامية ، فهناك دراسة تحمل هذا العنوان للأستاذ الدكتور شوقى عطا الله الجمل أستاذ التاريخ الحديث والمعاصر بكلية الآداب بجامعة القاهرة ، وتحت نفس العنوان نجد دراسة أخرى للأستاذ الدكتور محمد محمود السروجى أستاذ التاريخ الحديث والمعاصر بكلية الآداب جامعة الأسكندرية وإن كان الأول قد أشار إلى دور العرب فى كتابة تاريخ أمتهم الإسلامية ، وحول نفس الموضوع نقرأ دراسة أخرى عن أثر الاستعمار والتبشير فى تشويه تاريخ الجزائر (١٨٣٠ ــ ١٩٦٢) للدكتور نبيل أحمد البلاسى الأستاذ المساعد بقسم التاريخ بكلية الآداب جامعة الزقازيق ثم دراسة أخرى عن تشويه تاريخ الأمة الإسلامية للأستاذ الدكتور رأفت غنيمى الشيخ عميد كلية الآداب جامعة الزقازيق جاءت تحت عنوان « أقرصنة أم جهاد بحرى إسلامى ــ صفحة من محاولة تشويه تاريخ الأمة الإسلامية . » وقد أثبت فى تلك الدراسة الدور اللا أخلاقى للاستعمار فى تشويه صورة النشاط البحرى العربى الإسلامى الذى نعتوه بالقرصنة بينما كان ذلك النشاط جهاداً بحرياً إسلامياً ضد سفن أسبانيا والبرتغال وفرسان القديس يوحنا وقد جاء ذلك رداً على اعتداءات أساطيل تلك الدول على سفن المسلمين الفارين من الاضطهاد بعد سقوط الأندلس إلى أقطار شمال أفريقية العربية الإسلامية ، وكذلك قيام البرتغاليين والأسبان بالاستيلاء على عدد من المدن العربية فى شمال أفريقية ، وقد أبلت البحرية الجزائرية والطرابلسية (الليبية) والتونسية والمراكشية (المغربية) والعثمانية بلاء رائعاً فى مواجهة عدوان القوى الأوروبية على المسلمين وأراضيهم .

● أما الأستاذ الدكتور البدراوى زهران عميد كلية الآداب ــ قنا ــ جامعة أسيوط ، فقدم دراسة عن الاستشراق المشبوه ودوره فى تشويه تاريخ الأمة الإسلامية وواجبنا حياله ، إذ يكفى أن أهم أهدافهم بصفة عامة هو محاربة الإسلام والبحث عما قد يتصوروه نقاط ضعف فيه مع حجب حقائق الإسلام عن أتباعهم ومحاولة التبشير وتنصير المسلمين بالإضافة إلى العديد من الأهداف العلمية والتجارية والسياسية والاستعمارية بصفة أساسية .

● وفى ذات الإطار الفكرى عن التحيز العدائى يتحدث الأستاذ الدكتور سعد بن حسين عثمان عميد كلية اللغة العربية والعلوم الاجتماعية ــ ابها ــ جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية فى دراسة تحمل عنوان « التحيز فى كتابة التاريخ الإسلامى » محدداً مفهوم التحيز فى رأيه فهو يجعل كل من كتب التاريخ الإسلامى ولم يستخدم المنهج العلمى متحيزاً ولو كان من أبناء الأمة الإسلامية ، وهو يتحدث عن قوى متحالفة ضد الإسلام عملت على إبراز ما تصورته جوانب ضعف فيه وتجاهل جوانب القوة فأدخلت العديد من الشبهات والروايات الضعيفة والغير مؤكدة وحرفت جوانب أخرى من النصوص وذلك لإقرار أشياء غير واقعية ولنشر الوقيعة والفرقة بين أبناء المسلمين ، ولذلك فإن حماية التاريخ الإسلامى من أقلام المغرضين والحاقدين أصبح أكثر ضرورة من أجل المحافظة على ديننا وتراثنا .

ويمضى الأستاذ الدكتور سعد بن حسين عثمان فى تحديد وشرح الدور المشبوه لبعض المستشرقين الذين كانوا دوماً عملاء للاستعمار وبعض الشيعة لأن المعاناة الأعظم قد جاءت من جانبهم لسبقهم فى التحيز ، ولأن كتاباتهم كانت مصدراً من مصادر المستشرقين ، بينما أقاموا فكرة القوميات وعملوا على ترسيخها هم أيضاً من أعداء الإسلام فهم يعملون على استمرار التجزئة والتشاحن والبغضاء بين أبناء المسلمين .

هذا وينهى الأستاذ الدكتور سعد بن حسين عثمان دراسته بالدعوة إلى إعادة النظر فى دراسة التاريخ الإسلامى وتصحيح الأخطاء الواردة فيه على أسس جديدة وأن ينظر إلى الحياة الإسلامية من زاويتها الصحيحة حتى تظهر كل إشعاعاتها وتتكشف بكل عناصرها ومقوماتها .

● التأثيرات الثقافية والسياسية الاستعمارية
والتيارات الفكرية الأوربية وأثرها

وناقشت الندوة دراستين متميزتين يجمعهما خيط واحد ، إذ تتناول الدراسة الأولى التأثيرات الثقافية والسياسية الاستعمارية على تاريخ الشعوب الاسلامية للأستاذ الدكتور محمود حلمى مصطفى بينما تتناول الدراسة الثانية التيارات الفكرية

الأوربية وتأثيرها في المجتمع الاسلامي للأستاذ الدكتور السيد حنفي عوض ، وفي الدراسة الأولى يتحدث الباحث باسهاب عن السياسة الاستعمارية بصفة عامة وأساليبها في قهر الشعوب والسيطرة عليهم عسكريا واداريا واقتصاديا وسياسيا وفكريا ، وكيف يحاربون مقومات القومية كالتعليم واللغة والدين ، والعمل على نشر ثقافة الدولة المستعمرة ولغتها ، ويؤكد الباحث أن الاستعمار الذي اتخذ أشكالا مختلفة بعد أن غادر البلاد التي احتلها قد عاد بصورة أخرى ، بل دخل كل بيت عن طريق أجهزة الاعلام الجماهيري مثل الراديو والتلفزيون والسينما والصحافة والكتاب والسيطرة على مصادر الأنباء هادما اللغة والفكر والوعي والأخلاق والتقاليد والعادات عند الصغار والكبار .

أما الدراسة الثانية عن التيارات الفكرية الأوربية وتأثيرها في المجتمع الاسلامي فقد جاءت دراسة « سوسيو تاريخية » متفردة حقا ، تغطي فترة زمنية تمتد من بداية القرن التاسع عشر إلى منتصف القرن العشرين ، والباحث هنا يؤكد على وجود علاقة بين تيارات الفكر الأوربي في عداوته ونفاذه للمجتمع الإسلامي من خلال نظرة محدودة ومتحيزة ضد الدين الإسلامي ، تلك العداوة التي نشأت تحت تأثير فلسفة التاريخ في مسيرة الحضارة الإنسانية والحركة العقلية بين العلم واللاهوتية وصور المعارك العسكرية بين قوى الغرب المسيحي من ناحية وبينه وبين قوى الشرق الإسلامي من ناحية أخرى ، وما أسفر عنه هذا الصراع من نتائج طبيعية للعداوة بين الشعوب ، هذا وقد قام الباحث بمناقشة متأنية لأفكار تلك التيارات مقسماً إياها إلى أحقاب ثلاث

الحقبة الأولى وتبدأ من أوائل القرن التاسع عشر إلى منتصفه تقريباً وفيها تيار الفكر الأوربي الذي يسعى إلى تأسيس فلسفة عملية لمسيرة المجتمعات وتقدمها مع تفريغ الأديان من عقائدها .

والحقبة الثانية وتبدأ من منتصف القرن التاسع عشر إلى نهايته ويبدو فيها تيار الفكر الإسلامي الذي يستند إلى الحركة النقدية في الإصلاح ومواجهة التيارات الفكرية الأوربية التي تحاول التشكيك في دور الإسلام الحضاري .

ثم الحقبة الثالثة وتبدأ من أوائل القرن العشرين إلى منتصفه ، وقد جاء مع بدايات القرن العشرين حصاد الايديولوجيات التي اعتقد فيها نخبة من المثقفين المصريين المبتعثين إلى بعض الدول الأوربية تحت تأثير الأفكار والمذاهب الاجتماعية والسياسية التي سيطرت عليها دعاوى الحرية والديمقراطية والحركات الاشتراكية والتصارات العمال في المشاركة السياسية وقد جاءت أفكارهم غير متوافقة مع طبيعة المجتمع وثقافته الروحية .

هذا ويخلص الباحث الأستاذ الدكتور السيد حنفي عوض إلى القول بأن التيار الأوربي يحمل في طياته إلى المجتمع الإسلامي بشكل عام ومصر بصفة خاصة بذور التشكيك في مسار الحضارة الإسلامية وعقيدتها إلا أن أهم ما يلفت النظر أن التيار قد حرك الصحوة الفكرية لعلماء المسلمين وأيقظهم نحو النقد الذاتي للوضع الثقافي المتردي الذي كان يمثل انتهاكاً لأصول الدين .

● المغول والايرانيون الشيعة وكتابة التاريخ الاسلامي

وناقشت الندوة أيضاً دراستين أكسبتهما المتغيرات التي تشهدها الساحة العربية والإسلامية حالياً أهمية كبيرة ونعني بها أساساً تحولات الصراع القائم بين إيران وجاراتها ، وجاءت الدراسة الأولى تحت عنوان « الإيرانيون الشيعة وكتابة التاريخ الإسلامي » للأستاذ الدكتور محمد السعيد عبد المؤمن أستاذ الدراسات الإيرانية بجامعة عين شمس وفيها يؤكد على ضرورة الوقوف أمام كتب التاريخ التي كتبها المؤرخون الإيرانيون الشيعة لما لها من منهج خاص في كتابة تاريخ الأمة الإسلامية يقوم على هدم حقائق التاريخ الإسلامي وتفسيره بما يوافق أفكارهم ، فمنهجهم تحكمه نظريات ثلاث هي : (١) نظرية الاستضعاف وتقوم على أساس أن الشيعة هم الجماعة المظلومة التي استضعفت على الأرض على مر التاريخ نتيجة تمسكهم بالحق . (٢) ونظرية الاغتراب التي تقوم على أن الشيعة بحكم ما لا قوة من اضطهاد اضطروا إلى الفرار بدينهم والاغتراب عن الناس والمجتمع أو التقوقع داخل النفس أو ترك أوطانهم أو الإقامة في الصحارى والفيافي . (٣) ثم نظرية المصالحة مع التاريخ وتقوم على إخفاء الجانب السيء أو الشرير في أحداث تاريخهم . وهم يقسمون التاريخ إلى فرعين أو قسمين : (١) التاريخ العام ويتناول الأحداث من خلق العالم حتى العهد الذي يكتب فيه المؤرخ ويربطون فيه بين بداية العالم وبداية تاريخ إيران حتى أنهم يزعمون أن (كيومرث) أول ملوكهم هو آدم عليه السلام أو أحد أحفاده أو من أحفاد نوح . (٢) أما القسم الثاني فهو التاريخ الخاص ويتناول أحداثاً تتعلق بدولة من الدول المحلية أو ظاهرة من الظواهر التاريخية أو فرقة من الفرق السياسية أو المذهبية من خلال الاستضعاف والاغتراب .

ويؤكد الأستاذ الباحث هنا على انحياز المؤرخين الإيرانيين الشيعة إلى الحركة الشعوبية التي تقوم على تفضيل العجم على العرب وتحقير العرب والطعن عليهم كما أنهم يعتبرون الشعوبية بداية نهضة الإيرانيين بعد الإسلام وبداية قيامهم ضد الحكام وانتصافهم لجنسهم وحضارتهم وهكذا أصبحت الشعوبية أسلوباً لمؤرخي إيران المعاصرين بل هم يذهبون إلى معالجة تاريخ (القرامطة) من ذات المنطلق ويقولون إن حركة القرامطة نهضة عظيمة كبيرة ضد إقطاع البدو (العرب) . كما اهتموا بذكر التفاصيل الدقيقة للحركات السياسية والمذهبية والالحادية المضادة للخلافة الإسلامية . كما كان اهتمامهم (بالديالمة) كبيراً حيث كان للديالمة سلطة على الخلفاء العباسيين في بغداد ولأنهم أحيوا المذهب الشيعي بطقوسه واحتفالاته في بغداد ذاتها وعلى العكس من ذلك فنحن نرى المؤرخين الإيرانيين الشيعة يقفون موقفاً معادياً للسلاجقة لأنهم من السنة . إلا أن الأستاذ الدكتور محمد السعيد عبد المؤمن كباحث منصف يعود فيذكر بعض إيجابيات عدد من المؤرخين الإيرانيين الشيعة .

أما الدراسة الثانية فجاءت بعنوان « الموسوعات التاريخية في العصر المغولي بين الموضوعية والتحيز للأستاذ الدكتور أحمد السيد الحسيني الذي يسجل في دراسته كيف استطاع المغول تحطيم الخلافة العباسية وكيف قاموا باحراق الكتب وقتل الأدباء وتشريدهم وقد نتج عن ذلك ضعف أمر اللغة العربية في إيران واستعادت الفارسية مكانتها القديمة وازدهر النثر الفارسي وكان

الوزراء والعمال الذين يتولون المناصب الرئيسة في دولة المغول من الإيرانيين ومع ذلك فقد ازدهر فن التاريخ في العصر المغولي ووصل إلى قمته وظهر مؤرخون كبار من بينهم رشيد الدين فضل الله الهمداني مؤلف موسوعة (جامع التواريخ) ويعتبر أكبر مؤرخي الفرس وعطا ملك الجويني وموسوعته الضخمة (تاريخ فاتح العالم جها نكشاي) وقد خلص الأستاذ الباحث إلى القول بأن العصر المغولي يعتبر نقطة تحول في الكتابة التاريخية عند الفرس كما أننا لا نستطيع إغفال المصادر الفارسية عند كتابة التاريخ الإسلامي سواء منها الموضوعية أو المتحيزة خاصة أن مواطن التحيز واضحة ويسهل اكتشافها لأنها مليئة بالمبالغات والمداهنات ثم ينتهي الباحث إلى الحديث عن أهمية تنقية مصادرنا التاريخية من الشوائب والمبالغات والأحداث المختلقة فجدير بنا أن نتحرى الدقة في الصياغة واتخاذ الموضوعية منهاجاً مبتعدين عن التحيز .

● توظيف التاريخ الحضاري الاسلامي لخدمة الأمة الاسلامية

أما الأستاذ الدكتور عبد الحليم عويس مستشار رابطة الجامعات الإسلامية والأستاذ بجامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية فقد تقدم بدراسة متكاملة عن توظيف التاريخ الحضاري الإسلامي لخدمة الأمة الإسلامية قدم فيه عرضاً مفصلاً عن المناهج العلمية لتفسير التاريخ ، فمنذ قرون طويلة والبحث عن المنهج التاريخي الأصلح لكتابة التاريخ الإنساني وفلسفة التاريخ يحتل من المفكرين والمؤرخين في العالم كله مكانة عظيمة ، فاليهود والمسيحيون قد تأثروا بعقائدهم تأثراً كبيراً ومباشراً في تفسيرهم للتاريخ وتقسيم مراحله ، فهم قد بدأوا تاريخهم وتنظيرهم بما بدأت به التوراة فرجعوا إلى الجنة التي عاش فيها آدم وحواء قبل هبوطهما على الأرض ، وقسموا التاريخ إلى قسمين رئيسيين هما المرحلة التي سبقت خروج آدم من الجنة والمرحلة التي أعقبت ذلك الخروج . كما أن الإغريق قسموا عصور تاريخهم إلى خمسة أقسام : الذهبي والفضي والبرونزي وعصر الأبطال والعصر الحديدي وذلك طبقاً لفكرة اضمحلالهم ، ثم جاء الآباء المسيحيون الأول ، فجعلوا العصر الذهبي قريباً بالعصر الذي عاش فيه الإنسان في الجنة ثم الخطيئة . وجاء مؤرخو العصور الوسطى فتأثروا بهذه التقسيمات وكان من أهم أعمال المؤرخين المسيحيين هو وضع خلفية تاريخية للعقيدة المسيحية وتضاءلت مكانة التاريخ الوثني . ومع ظهور (مارتن لوثر كنج) أصبحت العقيدة الدينية والمنظمات التابعة لها هي صاحبة المقام الأكبر والأول في مقام البحث التاريخي ، كما صور التاريخ العالمي على أنه الصراع بين الله والشيطان .

وقد حدثت متغيرات عديدة من أهمها عبور الأطلنطي واكتشاف الدنيا الجديدة ونجاح الكشوف الجغرافية وخروج الأوروبيين في حركتهم التوسعية الاستعمارية وتعرفهم على الكرة الأرضية ثم اكتشاف خصائص النظام الكوني وحركة الكواكب وقيام (بيكون) و (ديكارت) و (جون لوك) بوضع الاكتشافات العالمية في فكر فلسفي مستقيم ، فظهر التفسير الاجتماعي للتاريخ ، وهكذا تعرضت مناهج البحث التاريخي للتوجيه الديني والفكري والقومي إلى أن جاءت الفلسفة المادية الماركسية التي قامت بتوظيف التاريخ وتفسيره لخدمة الأفكار الماركسية والحرب على الأديان وإعلاء راية الإلحاد ، لكن المؤرخ (أرنولد توينبي) جاء ليواجه التفسير المادي بتقديم تفسير أكثر لاهوتية وتفاؤلية ، ثم يخلص الأستاذ الدكتور عبد الحليم عويس إلى القول :

ــ ويعتبر العالم الإسلامي مع الأسف نشازاً في هذا البحث اللاهث ، فلا زال البحث التاريخي لا يهتم إلا في القليل بقضيتي منهج البحث التاريخي وفلسفة التاريخ . . .

هذا ويدعو الأستاذ الباحث المؤرخين الإسلاميين إلى البحث في بنائنا الداخلي وفي تطوير كياننا وفي البحث عن وسائل القوة في داخلنا ومن خارجنا وفي فقه سنن الله الكونية والإجتماعية في التطور والبقاء ، فلا سبيل إلى بقائنا في هذا العالم إلا عن هذا الطريق وعلى المسلمين أن يتقدموا إنصافاً لرسالتهم وحضارتهم بجهودهم في مجال فلسفة كونية وتاريخية أصيلة تقوم على ركائز التصور الإسلامي الأساسي مع التأكيد على أهمية تفسير التاريخ من خلال رؤية إسلامية واضحة وحول ذلك يقول :

ــ إن أهم ما يميز الرؤية الإسلامية للتاريخ ويوجهها أن لها ثوابت تتصل بالقوانين والسنن الكونية التي لا تتغير وتتصل بالفطرة الإنسانية المركوزة في الإنسان والتي لا تتغير أيضاً .

● منهج أدباء التنوير في كتابة تاريخ الأمة الاسلامية

أما الأستاذ الدكتور محمد محمد الجوادي فتناول في دراسته التي تحمل عنوان « منهج أدباء التنوير في كتابة تاريخ الأمة الإسلامية » ثلاثة من أدباء التنوير وجهودهم في كتابة تاريخ الأمة الإسلامية ، وثلاثتهم من أساتذة كلية الآداب في الجامعة المصرية الأولى وهم الأساتذة أحمد أمين والدكتور طه حسين وعبد الحميد العبادي وكان ثلاثتهم قد اتفقوا على الاشتراك في عمل كبير لكتابة تاريخ الأمة الإسلامية على أن يتناول أحمد أمين الحياة العقلية وطه حسين الحياة الأدبية والعبادي الحياة السياسية ، والأستاذ الباحث هنا لم يتناول جهود أدباء التنوير الآخرين ومنهم كتاب التراجم الإسلامية أمثال الدكتور محمد حسين هيكل في « حياة محمد » والعقاد في « العبقريات » و « فاطمة الزهراء » أو طه حسين في « الشيخان » أو أحمد أمين نفسه في « زعماء الإصلاح » أو في « هارون الرشيد » . والحقيقة أن أحمد أمين هو وحده الذي استطاع القيام بمهمته ــ كما يقول الباحث ــ كأفضل ما يكون من خلال أعماله فجر الإسلام (جزء واحد) وضحى الإسلام (جزءان) وظهر الإسلام (أربعة أجزاء) ويوم الإسلام (جزء واحد) . أما طه حسين فقدم ما يسمى بالإسلاميات : مرآة الإسلام ؛ « على هامش السيرة » [ثلاثة أجزاء] ؛ و « الوعد الحق » و « الفتنة الكبرى » (١ ـ عثمان ٢ ـ علي وبنوه) وإن كانت أعمال طه حسين لا تتكامل مع بعضها كأعمال أحمد أمين .

هذا ويحدد الباحث الأستاذ الدكتور محمد محمد الجوادي في دراسته الانجازات التي تحققت من خلال كتابات أدباء التنوير في التاريخ الإسلامي وأهم تلك الإنجازات :

١ ــ تأكيد الصفة الإلهية للبعثة المحمدية وأن الإسلام دين من عند الله . ٢ ــ وضع الظواهر التاريخية الدالة على التعطش إلى دين فيها قبل الإسلام في وضعها

الصحيح . ٣ ـ إيضاح تاريخ الديانات السماوية عند العرب فيما قبل الإسلام . ٤ ـ دراسة أثر الدين فى أدب الأمة الإسلامية . ٥ ـ الوعى بوجود الشخصية الإسلامية . ٦ ـ إتاحة تاريخ الإسلام مكتوباً بلغة الإسلام . ٧ ـ الدين فوق الدولة وفوق الحضارةوفوق القومية . ٨ ـ النجاة من التعصب للمنهج الاستشراقى . ٩ ـ النجاة من التعصب الخفى للمتمذهبين والقوميين والشعوبيين . ١٠ ـ دراسة الصلة بالثقافات الشرقية . ١١ ـ إتاحة التاريخ الإسلامى مقروءاً بطريقة أدبية مشوقة للقارىء . ١٢ ـ النجاة من التعصب للفهم الشخصى . ١٣ ـ الموازنة بين منهجى التأريخ : دراسة تعاقب الأحداث و« دراسة الحدث » . ١٤ ـ تقدير حقيقة وطبيعة الدور البارز لأعلام المسلمين .

● دراسات وأبحاث على درجة كبيرة من التميز

وبالإضافة إلى ما سبق عرضه من دراسات وأبحاث فقد حفلت الندوة بالعديد من الدراسات والأبحاث الأخرى التى جاءت على درجة كبيرة من التميز والتى تعتبر بحق إضافات بالغة الأهمية فيما يتعلق بموضوع الندوة وإن كان المجال لا يتسع لعرضها جميعاً ومن بينها :

« الخلط بين فقه الاجتماع السنى وعلم الاجتماع الخلدونى » للأستاذ الدكتور كمال محمد دسوقى وضوابط ومعايير أساسية فى منهج كتابة التاريخ الإسلامى للأستاذ الدكتور عماد الدين خليل ، « إبن مسكويه وفلسفة التاريخ » للدكتور سعيد مراد ، « أصول ومصادر تاريخنا الإسلامى والمؤرخ المعاصر » للأستاذة الدكتورة سيدة اسماعيل كاشف ، « بعض الأفكار الخاطئة عن تاريخ الأمة الإسلامية عند بعض المؤرخين الأجانب » للأستاذ الدكتور عبد الوهاب بكر « حول مصادر للتاريخ الإسلامى لا يستخدمها المؤرخون » للأستاذ الدكتور السيد عبد العزيز سالم « نماذج من الأخطاء الواردة فى تاريخ الأمة الإسلامية الحديث والرد عليها » للأستاذ الدكتورعبد المنعم الجميعى ، « منهج لدراسة التاريخ العربى وتطبيقه على تاريخ مصر الحديث » للأستاذ الدكتور عبد الحميد إبراهيم .

● الشباب من عناصر إثراء الندوة

وقد حظيت جميع تلك الأبحاث والدراسات وما لم يتسع المجال لذكره باهتمام بالغ من جمهور الندوة من العلماء والباحثين والمفكرين وأساتذة الجامعات من مصر والعالم العربى وطلاب جامعة الزقازيق الذين كان وجودهم كعنصر شاب من عوامل إثراء الندوة والجوانب التى تناولها الحوار والمناقشة وقد اتسمت متابعاتهم ومشاركاتهم بالموضوعية والإيجابية .

● توصيات الندوة

هذا وقد انتهت أعمال الندوة فى جلسة ختامية خاصة أعلن فيها الأستاذ الدكتور رأفت غنيمى الشيخ أمين عام الندوة البيان الختامى للندوة وتوصياتها التى كان من أهمها :

١ ـ التأكيد على أهمية أن تنتشر محاولات إعادة كتابة التاريخ الإسلامى من خلال رؤية واضحة للتفسير الإسلامى للتاريخ البشرى يستمد أصوله من كتاب الله وسنة رسوله والإدراك الشامل للخصائص الأساسية التى تميز الأمة الإسلامية عن غيرها .

٢ ـ عدم التسليم بالرواية التاريخية بل لابد من اتخاذ موقف نقدى منها .

٣ ـ عدم التسليم بالمعطيات الاستشراقية والتعامل معها تعاملاً نقدياً واعياً .

٤ ـ تحقيق قدر من التوازن فى الدراسة التاريخية بين الجانب العسكرى السياسى وبين الجانب الحضارى وإعطاء مساحة أوسع للمسألة الحضارية .

٥ ـ تجاوز اعتماد التقسيم التقليدى الموروث لمراحل التاريخ الإسلامية والذى يعتمد التبدل الفوقى ولابد من متابعة المتغيرات العميقة على مستوى المجتمع لرصد المعابر الحضارية الفاصلة فى تاريخ الأمة الإسلامية ، هذا بالإضافة إلى ضرورة متابعة الفاعلية العقيدية والتشريعية على مستوى المجتمعات الإسلامية ، وعدم تقليص هذه المسألة الحيوية وحصرها فى التبدلات السياسية والقيادات الإسلامية .

٦ ـ لابد من الإفادة قدر الإمكان من مناهج البحث العالمية الحديثة والإفادة من العلوم المساعدة مع تجاوز الفلسفات والرؤى المذهبية الضالة ولن يتم ذلك إلا بتأصيل منهج إسلامى متميز فى البحث التاريخى .

٧ ـ ضرورة إعداد دائرة معارف تاريخية إسلامية شاملة متخصصة يشرف عليها علماء وباحثون ومؤرخون إسلاميون حيث الإعتماد الآن على دوائر معارف تاريخية إسلامية أشرف على إعدادها مستعمرون ومغرضون جانبتهم الموضوعية والنزاهة .

٨ ـ ضرورة إعادة النظر فى دراسة التاريخ الإسلامى وتصحيح الأخطاء الواردة فيه .

٩ ـ الجمع والاستقصاء للروايات المختلفة الواردة فى الحادثة الواحدة وردها إلى مصادرها ومنابعها ثم تحقيقها ونقدها .

١٠ ـ ان تكون المصادر الإسلامية والعربية الموثوق فى دين أصحابها وفى موضوعيتهم هى المرجع الأول والأساس فى كتابة التاريخ الإسلامى .

١١ ـ توجيه الجهود صوب إخراج المخطوطات والوثائق المطوية إلى النور ونشرها وتنظيمها ووضعها تحت يد الباحثين .

١٢ ـ تأصيل منهج التفسير الإسلامى للتاريخ على أساس أنه المنطلق الوحيد الحق للنظر فى التاريخ وتقويم الوقائع واستخلاص العبر والسنن الاجتماعية .

١٣ ـ متابعة المنهج الخاضعة للمستشرقين داخل الوطن الإسلامى على أساس أنها أشد خطراً من المستشرقين أنفسهم وألا نتيح لأصحابها فرصة السيطرة على مقاليد أمورنا الثقافية وتوجيهها فى الطريق الخطأ .

١٤ ـ الاهتمام بالمصادر الإسلامية المكتوبة باللغات الأردية والتركية والفارسية والسواحلية وغيرها من اللغات الإسلامية عند كتابة التاريخ الإسلامى .

١٥ ـ ضرورة الاعتماد على الوثائق الأصلية عند كتابة تاريخنا مع تمحيص هوية الكاتب وانتماءاته الفكرية والاعتماد على القرآن الكريم والسنة النبوية على أنها الأساس لكتابة تاريخ الأنبياء والسيرة النبوية ◆

السقوط خارج الزحام

طارق المهدوى

كان ينقل قدميه بصعوبة وسط أكداس البشر التى تكومت على شريط المحطة الضيق لإفساح المجال للسائقين الذين يتسابقون فى الوقوف والإقلاع . أخذ الباعة الجائلون ينشدون نداءاتهم المتقاطعة على السلع المتباينة ، حاول الإقتراب منهم للتعرف على ما يبيعونه . فإذا بعشرات الأصوات تعلو إيذاناً بوصول الأتوبيس المتجه إلى « امبابة » ، استدار ليحشر نفسه بين المتزاحمين على باب الصعود ، أوقفته امرأة ملفوفة القوام وسألته عما إذا كان الأتوبيس متجهاً إلى « الهرم » ، رغم اجابته بالنفى إلا أنها صعدت خلفه وهى تمسك بيده ، لم يعلق على الأمر ، فمالت على أذنه وطلبت منه أن يفك لها جنيهاً لتدفع ثمن التذكرة ، ربت على كتفها وطلب من الكمسارى تذكرتين .

كانت هناك جماعة من الشباب يتابعونها باهتمام بالغ ، غمز أحدهم بعينه للآخر فقام ودعاها للجلوس ، لم تجد مبرراً للرفض فألقت بقوامها الملفوف على المقعد الخالى .

دفعه تدفق الأمواج البشرية بعيداً عن مجلسها وعجز بصره عن النفاذ عبر الزحام إلى عينيها . إلتقطه واحد من جيرانه وظل يحدثه بحماس عن ضرورة جمع الأموال من السكان لتركيب ماكينة ضخ المياة للعمارة ، جاءت المحطة فدفعه الجار أمامه لكى يلحقا بالنزول قبل إغلاق الباب .

حاول وضع قدمه اليسرى على السلم بينما كان ينظر إلى الخلف فتعثر وسقط على وجهه خارج الأتوبيس وسط ضحكات الركاب وسخرية جماعة الشباب الذين كانوا قد أحاطوا بالمرأة ذات القوام الملفوف . ◆

حول فيلمى
كتيبة الاعدام وأيام الغضب
سينما الوهم واللا معقول

أحمد عبد الله

إذا كانت الأفلام المصرية تعانى من عيوب كثيرة فى صناعتها ، يتركز معظمها حول الصوت والطبع والتحميض ، بالاضافة إلى مشاكل التوزيع والتحويل ودور العرض ، فإن هناك عيبا خطيرا فى معظم الافلام أصبح من فرط وجوده كأنه شىء طبيعى ، ذلك العيب هو عدم الاهتمام الكافى بالدراما ، حيث نجد العديد من الأفلام المصرية التى يتأكد انها تحاول ان تقول شيئا جادا من خلال طرح موضوعات على جانب كبير من الأهمية . ولكن حينما نتأمل هذه الأفلام فان المرء لابد ان يصاب بالاحباط ، عندما يجد ان الدراما فيهـا لم ترق إلى مستوى ما طرحته .

ويمكننا ان نلخص تلك المشكلة فى نقطتين بالتحديد .. فبالنسبة لصنّاع الافلام فإن الكثير من منهم يلجأون إلى الأسلوب السهل والذى لا يحتاج إلى معاناه الابداع وهو فبركة ما يصنعون من الناحية الدرامية أما بالنسبة إلى المتلقى فإنه نتيجة لذلك يشعر بعدم الاقتناع حتى ولو كان ما يشاهده يطرح اخطر القضايا وأهمها . لانه إذا كان من المهم ان يقول شيئا جادا فإنه من الاهم ان تقول ذلك بطريقة فنية مقنعة يتوافر فيها أكبر قدر من الصدق .

وفيلما (كتيبة الاعدام وايام الغضب) اللذان اخرجهما على التوالى عاطف الطيب ومنير راضى ، من تلك النوعية من الافلام التى تصيب المتلقى بنوع من الابهار تجعله فى البداية لا يفكر فى التفاصيل وذلك من فرط ما تطرحه هذه الافلام من موضوعات وقضايا مثيرة . ولكن بمجرد ان تزول صدمة الابهار هذه ويحاول المتلقى ان يستعيد ما شاهده بنوع من التأمل الا ويجد نفسه فى حالة وجدانية مختلفة ، وكأنه كان مخدرا أو غائباً عن الوعى .

وفيلم (كتيبة الاعدام) الذى كتب له القصة والسيناريو اسامه انور عكاشه ، يمكن ان نصنفه ضمن تلك النوعية من الأفلام التى تسمى افلام ما بعد الحرب ، فهى ليست عن الحرب بشكل مباشر ، ولكن احداثها تكون مرتبطة بالحرب بشكل أو بآخر .

وباختصار فان هذا الفيلم يقول لنا ببساطة شديدة ان الحروب التى تشهدا أسمى معانى التضحية والفداء ، يمكن ان تشهد بجانب ذلك صورا من صور الخيانة والنذالة والخسه ، أيضا يقول لنا الفيلم ان تلك الحروب التى تنتهى مخلفة وراءها مئات الشهداء والجرحى يمكن ان تخلق فى نفس الوقت عددا من المستفيدين منها أو الذين يجنون ثمارها ويدفع غيرهم الثمن .

ومن هناك ، من مدينة السويس وبالتحديد فى نوفمبر ١٩٧٣ ، تبدأ احداث الفيلم ، حيث القوات الاسرائيلية تحاصرها ، وفى الوقت الذى توجد فيه مقاومة شعبية مشترك فيها ابطال من الشعب ، يكون هناك خائن ، يتواطأ مع العدو ويبيع افراد المقاومة ويكون الثمن مرتبات الجيش الثالث . ويكون كبش الفداء موظف البنك حسن عز الرجال (أداء نور الشريف) . الذى تلصق به التهمة ، حيث يتم ضربه وخطفه مع الاعتداء على أفراد المقاومة ويتم ابعاده عن مسرح الجريمة وذلك للايهام بإنه هو الذى تآمر مع الاسرائيليين وحصل لنفسه على مرتبات الجيش . ومن ثم يقدم إلى المحاكمة ويحكم عليه بالسجن وبعد خروجه يتعقبه ثلاثة .. مباحث الاموال العامة للوصول إلى الاموال التى من المفروض انه سرقها . وابنة قائد المقاومة الشعبية الدكتورة نعيمة (أداء معالى زايد) التى تريد الانتقام منه وقتله وبعض الافراد المجهولين . وبعد العديد من المواقف يتضح لضابطى المباحث المكلفين بمتابعة القضية وللدكتورة نعيمة ان حسن عز الرجال ليس هو الجانى الحقيقى ، بل الخائن هو المهندس عزام ابو خطوة رُجل الأعمال الشهير الذى هو فى نفس الوقت فرج الأكتع الذى أختفى ايام الحرب وأوهم الجميع بانه مات فى احدى المعارك . ولذلك يكونون فيما بينهم مجموعة تقوم بقتل الاكتع هذا ، ويتم تقديمهم إلى المحاكمة وينتهى الفيلم قبل النطق بالحكم عليهم .

تلك هى حكاية الفيلم التى يؤكد من خلالها صانعوه على مقولة انه لا يضيع حق

لقطة من فيلم «ايام الغضب» لمنير راضى



ووراؤه مطالب ، وانه لا يصح فى النهاية الا الصحيح .

وقد نجح صانعو الفيلم فى توفير قدر من الاثارة والتشويق منذ بداية أحداثه ، حيث اخفوا عن المشاهد شخصية المجرم الحقيقى ، مع اعطاء احساس بأن حسن عز الرجال مظلوم ، وان هناك شخصية أخرى وراء ما حدث ثم يتضح رويدا رويدا ان المسألة أكبر من مجرد شخص خائن ، حيث ان ذلك الشخص تضخم واصبح له نفوذ كبير وتحول إلى قوة مؤثرة لها من يساندها من المسئولين ، لان هذه الشخصية عندما أصبحت فى خطر لقرب اكتشافها استطاعت بطريقة أو بأخرى حفظ القضية ونقل ضابط مباحث الأموال العامه (اداء ممدوح عبد العليم) إلى مكان آخر وايقاف ضابط المباحث الجنائية عن العمل لاتصاله بالنائب العام .. ومن ناحية اخرى نجح صانعو الفيلم أيضا فى التعبير بصدق عن معاناة الاحساس بالظلم والجهد النفسى الكبير الذى يلقاه الانسان المظلوم الذى يحاول جاهدا اثبات انه برىء ولكن لا يريد ان يصدمه احد ، ولا حتى يريد ان يناقشه ، ولكن المسألة تزداد تعقيدا لان التهمة لها ابعاد متعددة ومعروفة على مستوى عام ، ولا يريد أحد ان ينساها أو حتى يحاول ذلك . فبعد ١٤ سنه سجن يخرج حسن عز الرجال ليجد ان الجميع قد حكموا عليه بالاعدام وهو ما يزال حيا .

وقد وفق عاطف الطيب بادىء ذى بدء فى اختيار طاقم التمثيل ، ووفق أكثر فى ادارته لهم ، وبالذات نور الشريف فى دور حسن عز الرجال ، حيث استطاع ان يتقمص الدور ويصبح هو والشخصية كيان واحد ، وعبر بصدق عن معاناة الانسان البرىء الذى يجد نفسه محاطا بعيون الاتهام ، وقد ساعده على ذلك الماكياج المتقن ، واستخدام كل انواع التعبير التمثيلى ليعطى احساس الانسان المظلوم والعاجز فى نفس الوقت . كذلك اهتم نور الشريف كممثل بطريقة بسيطة وحديثة واختيار الملابس المتسخة التى تعبر عن حالة الفقر والمعاناة ، لقد ظهر بها نور الشريف فى أكثر من لقطة وهو غير متزن وكأنه كان يترنح من شدة الظلم .

ولكن ما ان ينتهى الفيلم الا ويجد المرء نفسه امام سؤال ملح وهام وهو كيف تم صياغة كل ذلك دراميا ، وهو سؤال لا يمكن التوصل إلى اجابة له الا بعد استعراض بعض التفاصيل التى تكوّن النسيج الدرامى للعمل ككل .

ونعود معا إلى بداية الفيلم .. فنحن فى مدينة السويس وبالتحديد فى نوفمبر ١٩٧٣ ، اى فى وقت الحرب ، وهناك مقاومة لا نرى منها شيئا وهذا ليس مهم ، ولكن بين افراد المقاومة الشعبية يوجد شخص من الغجر يدعى فرج الأكتع يعرف كلمة السر التى يتداولها افراد المقاومة ويخرج ويدخل إلى السويس بكل سهولة وهى محاصرة ، وعلى الرغم من ذلك يعيش بينهم دون ان يحتاط احد من ذلك ثم نجد حسن عز الرجال موظف البنك الذى فى عهدته مرتبات الجيش الثالث والتى كانت الدافع الاساسى لخيانة الاكتع لافراد المقاومة للاستيلاء عليها . وهنا لا بد ان يبرز سؤال مهم .. من ذا الذى يسهم بمرتبات الجيش فى وقت الحرب ، وما أهمية ان يقبضوا مرتباتهم وهم محاصرون وفى حالة حربُ .. فهل كانوا والحال هكذا فى حاجة إلى مرتبات أم إلى اسلحة وذخيرة ومواد طبية وتموينية ؟! .. بالاضافة إلى شىء آخر لم يكن مقنعا بأى حال من الأحوال وهو ما السبب الذى جعل الأسرائيليين يقتلون أفراد المقاومة اتضح لهم انه خائن ، وألم يكن من صالح الأكتع نفسه ان يقتل حسن عز الرجال هو الآخر وبالذات لأنه أوهم الجميع بان مات فى الحرب . وبذلك تكون من بداية الفيلم

امام احداث وتفاصيل غير معقولة ولا يمكن تصديقها وتكون المشكلة الكبرى ان هذه التفاصيل هى العمود الفقرى الذى قامت عليه كل احداث الفيلم بعد ذلك .

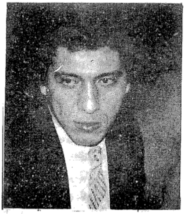
وعندما نتوغل فى أحداث الفيلم نجد أنفسنا امام مواقف أخرى غير مبررة ومن الصعب قبولها أيضا ، ومنها مثلا عدم قيام الدكتورة نعيمة ابنة رئيس المقاومة بقتل حسن عز الرجال منذ بداية الفيلم ، عندما كانت فى انتظاره خارج مبنى السجن لحظة خروجه ، وظلت تتابعه وتراقبه ، فما الذى منعها من قتله مع ايمانها بأن قتله هو نوع من الواجب وشىء تعتز به وليست فى حاجة ان تقتله فى الخفاء . وما الذى جعل عزام ابو خطوة يتصل عن طريق رجاله بضابطى الشرطة لرشوتهم بعد أن تمكن من حفظ القضية بل ونقل احدهما وايقاف الأخر ، وكيف يكون مقبول انه بكل سهولة غير عزام أبو خطوة يتقابل مع ضابطى الشرطة والدكتورة نعمية وحسن عز الرجال وهو يدرك تماما انهم يريدون أدانته وكشفه .



سعيد عبد الغني

كل هذه تساؤلات لابد ان تخرج المشاهد من حالة الوهم الذى كان فيه وهو يشاهد الفيلم ، وتجعل من الصعب عليه ان يتجاوب معه مهما بلغت أهمية ما يطرحه . وتلك مسئولية اسامة أنور عكاشة كاتب القصة والسيناريو للفيلم فى المقام الأول وأيضا مسئولية عاطف الطيب مخرج الفيلم باعتباره مسئولاً عن العمل ككل ، فهذه اللقطات الدرامية لا يمكن السكوت عليها مهما بلغت حرفية عاطف الطيب من مهارة ، ومهما كان تصوير سعيد شيمى متميزا ، ومهما كان مونتاج نادية شكرى جيدا ، وحتى لو كان ممثلو الفيلم قدموا افضل ادوارهم .

وإذا كان فيلم (كتيبة الاعدام) قد سبقه نوع من الانطباع بالجودة من خلال الاسماء المشتركة فيه ، فإن فيلم (أيام الغضب) ايضا سبقه نوع من الانطباع بالجودة من كثرة المهرجانات التى اشترك فيها ، حتى يحسب المرء انه الفيلم المصرى الوحيد الذى يصلح للمهرجانات . وتكون تلك اول خطوة فى طريق الوهم الذى لابد ان يقع فيه



المخرج المصري منير راضي



نور الشريف

المتلقى ، اما عن موضوع الفيلم وما يطرحه من قضايا فهو ايضا من النوع المثير الذى يأخذ بلب المشاهد . فنحن ازاء فيلم تدور أحداثه فى مستشفى للأمراض العقلية والنفسية يتعرض فيه المرض لمعاملة غير انسانية تمارسها ادارة فاشية ، فى اطار ظروف اجتماعية واقتصادية أفسدت كل العلاقات الانسانية التى يمكن ان تدفع افراد المجتمع إلى الجنوب أو تزج بهم فى عالم المجانين وهم مازالوا عقلاء .

والفيلم يبدأ بعودة إبراهيم القمحاوى (اداء نور الشريف) من احدى الدول العربية بعد قضاء أربع سنوات هناك ، يرجع ليجد زوجته التى لم يدخل بها بعد حامل وفى عصمة رجل أخر ويقطنان داخل شقته التى دفع فيها كل مدخراته خلال سنوات عمله فى الغربة . ويتضح ان ذلك تم بمعرفة زوجته السابقة وأبيها الذى هو شقيق والد إبراهيم فى نفس الوقت . وعندما يثور يتواطأ الجميع ويدخلونه مستشفى الأمراض العقلية على انه مختل عقليا ، ويحاول ان يثبت انه عاقل وسليم ولكن احدا لا يريد ان يسمعه إلا اخصائية نفسية (اداء يسرا) وخطيبها الطبيب فى المستشفى اذ يتضح لهما بعد سماعه والتأكيد مما قاله انه سليم ، ويحاولان اخراجه من المستشفى ، ولكنهما يفشلان نتيجة لتواطأ من نوع جديد بين بعض الاطباء بالمستشفى وبين الذين ادخلوا إبراهيم المستشفى ، . وفى أثناء ذلك يتعرض الفيلم لطبيعة ما يحدث داخل تلك المستشفى ويقدم لنا العديد من النماذج الانسانية . وكيف يدار هذا المكان . وبعد عدة مواقف ينتهى الفيلم بقيام المرضى بنوع من التمرد ويقضون على الممرض الطاغية (اداء سعيد عبد الغنى) ، فى نفس الوقت ليتمكن إبراهيم القمحاوى من الهروب من المستشفى ويذهب إلى مقر زوجته السابقة ويقتلها ويقتل زوجها الجديد .

وتلك هى الخطوط العامه لدراما الفيلم ، ولكن عندما نتأمل التفاصيل الصغيرة التى يتشكل منها البناء الدرامى للسيناريو الذى كتبه بشير الديك سنجد ان ذلك سيؤدى إلى خروج المشاهد من حالة الوهم التى عاش فيها الى حالة عدم اقتناع

لان بعض التفاصيل فى مواقف اساسية من الفيلم لم تكن مقنعه ، بل ومصنوعة صنعا ، وبعيده كل البعد عن عنصرى الاحتمال والتصديق اللذين يشكلان عنصرين أساسيين فى الدراما .

فان يسافر شخص ما إلى الخارج ويرجع ليجد أن زوجته قد تزوجت بأخر فهذا محتمل ، وان تقوم زوجته بالاستيلاء على مدخراته وشراء شقة باسمها وتتزوج من أخر لأى سبب فهذا مقبول ، وأن يثور هذا الزوج عندما يعود من الخارج ويجد زوجته فى احضان رجل أخر فهذا هو التصرف الطبيعى . ولكن ان يقوم وكيل النيابة بتحويل هذا الزوج إلى مستشفى الامراض العقلية بدون تحقيق معه لمجرد انه تعارك مع أهل زوجته فهذا هو الشىء الغير محتمل والذى لا يمكن تصديقه . وذلك هو الموقف الرئيسى الذى تقوم على اساسه كل مواقف الفيلم بعد ذلك . .

وتلك هى سقطة السيناريو الكبرى التى وقع فيها بشير الديك ، لأنه لم يقدم سببا مقنعا يبرر به كيفية دخول إبراهيم مستشفى الامراض العقلية ، فكيف يتسنى لنا بعد ذلك ان نقتنع بكل الاحداث اللاحقة لهذا الموقف الذى لم نستطيع الاقتناع به .

هذا مع ملاحظة ان الحوار الذى ينطق به إبراهيم وهو يشرح حالته كان يوحى انه غير طبيعى من خلال الكلمات التى كان يقولها مثل قوله مشيرا إلى الرجل الذى تزوج زوجته انه جعل زوجته حاملا . ولكنه يقولها بالعامية هكذا . . (الراجل ده حبل مراتى) .

وفى داخل المستشفى يتم معاملة المرضى بطريقة غير انسانية ، وبشكل فيه اهدار لادميتهم وكرامتهم ، وقد يكون مفهوم ان يتم ذلك كرد فعل لاسلوب الادارة ، ولكن الذى نراه ان عمليات التنكيل وتعذيب المرضى تتم بمعرفة ممرض يسمونه الريس ضياء (اداء سعيد عبد الغنى) ، فهو الذى يقرر العلاج ويحدد نوعيته ويفرضه على من لا يدفع ويمنعه عن الذين يدفعون له المقابل ، دون ان تعرف سببا مقنعا لكل ذلك سوى انه يعمل فى المستشفى منذ سنوات طويلة ، فهل طول مدة العمل يمكن ان تحول صاحبها إلى انسان سادى وطاغية ؟

وإذا كان صناع الفيلم سلطوا بعض الضوء على سلبيات المجتمع المصرى من خلال ما يدور داخل المستشفى باعتباره انعكاساً لما يدور فى الخارج ، غير انهم ولسبب غير واضح انهوا الفيلم بنوع من المصالحه مع كل الأشياء ، حيث إبراهيم فى سيارة السجن وهو ينظر من النافذة الضيقة التى مرٌ بها على شوارع القاهرة مردواً « مصر حلوة قوى » . فهل هذا معقول وهل من المقبول لانسان لاقى كل هذه الأهوال وبعد ان قتل اثنين يقول مثل هذه الجملة . . ومن هى مصر بالتحديد التى يقصدها ؟ هل هى الأرض والشوارع والمبانى . . فهل هذه مصر . . ام مصر هى النظام والظروف والناس أنفسهم ؟ . . وكيف لازالت مصر حلوة فى نظر إبراهيم بعد ان تعرض بكل ما تعرض له ، وكيف لازالت حلوه بعد ان فكر فى مغادرتها بعد عودته مباشرة هروبا مما حدث له .

لقد كان هذا مقبولا عندما كان إبراهيم عائدا من الخارج بعد غربة أربع سنوات . . ولكن بعد كل هذه الاهوال فإن مسألة حبه لمصر هذه تحتاج إلى وقفه . .

ولكن على الرغم من ذلك فان هذا الفيلم من الناحية الحرفية أو التكنيكية يؤكد ان وراءه فنانين على درجة عالية من المهارة . وبالذات مخرجه منير راضى الذى يبدأ بهذا الفيلم أولى خطواته فى السينما المصرية . وقد استطاع بالفعل التعبير بشكل جيد عن مأساة ما يدور داخل هذه النوعية من المستشفيات وقدم احداث الفيلم بأسلوب تقترب من الواقع الحقيقى ولكن ليس نقلا له وانما بواقعية فنية ، وقد وفق إلى حد بعيد فى التعبير عن الجو الخانق اللانسانى داخل المستشفى من خلال التفاصيل التى يتشكل منها كل الاحداث . ساعده على ذلك مدير التصوير المتمكن ماهر راضى من خلال مستوى جيد ، استطاع فيه ان يستفيد من امكانيات الضوء والظل وامتزاجهما معا ، واستعمل بمهارة الشعاع الساقط من أعلى كمصدر للاضاءة ، وفى نفس الوقت استخدمه وكأنه شعاع أمل لامكانية تغيير ما يحدث فى هذا المكان . وهذا الفيلم من الافلام القليلة التى نجد فيها التصوير والديكور يمتزجان ويكمل كل منهما الآخر ويصبحان عنصرا واحدا ، وذلك بفضل الديكور الجيد المعبر الذى صممه مهندسا الديكور صلاح مرعى وعادل المغربى حيث كان ملائما تماما للمكان وطبيعته أيضا للحالة النفسية التى كان عليها المرض ، فكانت الألوان باهتة مائلة إلى الاصفرار بدون أدنى بهرجة لونيه ، ومن ناحية اخرى كانت الاضاءة ملائمة لها من حيث درجاتها ونسب توزيعها .

وهذا الفيلم هو بالتأكيد عود حميد للمونتير أحمد متولى الذى أصبح فعلا فى أعماله رغم تمكنه من حرفيته وقيامه بعمل المونتاج للعديد من الافلام المتميزة ، ولقد استطاع ان يحقق لهذا الفيلم مستوى طيب من الناحية المونتاج ، وبالذات فى الجزأين الأول والاخير من حيث اتسمت الحركة فيهما بالسرعة والتوتر بالاضافة إلى الاغنية الجيدة حدا التى كانت جزءا من نسيج الفيلم وتعبيرا عن مضمونه بشكل عام .

ولا يمكننا ان نغفل الاداء التمثيلى الجيد لمعظم ممثلى الفيلم ، وبالذات الأدوار الثانية واخص بالذات نجاح الموجى ومحمد ثم هناك سعيد عبد الغنى فى دور الريس ضياء الممرض الطاغية ، حيث كان بحق مفاجأة هذا الفيلم .

ولكن على الرغم من كل هذا التميز فى بعض عناصر الفيلم التى ذكرناها فى السطور السابقة ، فإنه من الصعوبة بمكان ان نتعامل معها بشكل منفرد دون ان نربطها بدراما الفيلم ، التى هى اساس البناء الفيلمى . فهذه العناصر الجيدة وموضوع الفيلم المثير هى تلك العوامل التى يمكن ان تحدث نوعا من الوهم عند المشاهد ، ولكن بعض مواقف الفيلم الغير مقنعه واللامعقولة هى التى لابد ان تخرجه من حالة الوهم هذه إلى حالة وجدانية مختلفة تماما .

وأخيرا فقد كانت مشكلة هذين الفيلمين (كتيبة الاعدام وأيام الغضب) هى الدراما ، التى لو كانت وجدت اهتماما كافيا من كاتبى السيناريو اسامه أنور عكاشة وبشير الديك ، لكان للفيلم شأن أخر ، ولأصبح لنا رأى مختلف ◆

قصة

أجنحة الصفاء

طلعت رضوان

تسلل من الفراش بهدوء .. أوقفه صوت زوجته :
ــ إلى أين ؟
ــ ريقى ناشف .
شرب كوبى ماء . إقترب من السرير محاذراً . إعتدلت وقالت :
ــ أنت لم تنم .
سمعا أذان الفجر من مسجد مجاور . خرج إلى الصالة . فتح البلكونة .
إستند بمرفقيه على السور . أطلق بصره فى الفضاء الممتد .
أشباح أشجار وأشباح مآذن وأشباح بنايات تسبح فى الرمادى . إقتربت زوجته . داعبته ضاحكة :
ــ لهذا اخترت الطابق السابع ؟ ألا تشبع روحك من التأمل ؟
(يأسرنى الغموض ويعمق وحدتى .. ها هى العتمة تشف ويبقى الظلام جاثما بداخلى) .
تأملت عينيه الشاردتين . قالت ضاحكة :
ــ كان يجب أن تكون شاعراً لا محاسباً .
قال :
ــ هذه المرة برغوث يحرمنى من النوم .
قالت :
ــ هذه ثالث ليلة تتحدث فيها عن البرغوث . ربما حساسية فى الجلد ؟
لم يرد . كان فجراً خانقاً . مشت بكفها على وجهه . غرزت عينيها فى عينيه ، خرج الصوت حانياً .
أنت غير طبيعى منذ ثلاثة أيام .. وجهك مخطوف ولا تأكل كعادتك ..
هل أنت متضايق من شىء ؟ هل حدث شىء فى الهيئة ضايقك ؟
(بودى لو ابوح بكل شىء . هل اقول لها ان رئيس الهيئة شبهني بالحمار ؟ هل تظل نظرتها لى كما هى ؟)
الحَّت بالسؤال الحانى تصاحبه طبقات من الأسى .
قال :
ــ أنت تعرفين أنى كمراقب حسابات من حقى أن أعترض على أى صرف غير قانونى . وهذا ما حدث منذ ثلاثة أيام .. إنفعل رئيس الهيئة أمام الموظفين .. قال إنى كسول وأعطل عمل الهيئة .. دافعت عن وجهة نظرى .. تجاهل موضوع الخلاف وحدثنى بالقرآن عن الإخلاص فى العمل .
قالت :
ــ وهذا ما يضايقك ؟ الموضوع بسيط .. حاول أن تنام .
قال :
ــ إنه ينفق مبالغ باهظة على مكتبه .. ويسافر إلى أوروبا كثيراً على حساب الهيئة بلا سبب .. ويشترك مع المديرين فى لجان وهمية لصرف البدلات ثم يحدثنى عن الضمير .. ويخوفنى بالآخرة .
قالت :
ــ أنت تشغل بالك بأمور غريبة .. عندنا فى الشركة أكثر من هذا .. ولكنى لا أهتم.أمسكت كفه ومشت به إلى غرفة النوم .
باغته البرغوث فى فخذه .. أدخل يده إلى موضع الألم .. هرش بقوة . بعد لحظات عاوده الألم . هرش من جديد .
قالت :
ــ أنت غير طبيعى .

قال :

– برغوث صدقيني .

قالت :

– حاول أن تنام

أغمض عينيه . تمنى أن يستغرق سريعاً . وتمنى لزوجته أن تنام . يشعر بالإجهاد . عيناه ثقيلتان . حواسه منتبهة . شريط من الأحداث والصور والكلمات لا ينتهى . ينظم ردوداً على رئيس الهيئة تمنى لوقالها فى وجهه . أدرك أنه يزحف نحو اللحظات الحاسمة وأن الليلة ستكون مثل الليلتين السابقتين .

أمسك كفها . قالت :

– حاول أن تنام .

أراح رأسه على صدرها وقال :

– لا أتمنى إلّا النوم ولكنى لا أستطيع .

وشدت صدرها لرأسه . قالت :

– يجب أن تتغلب على ما حدث . اطرده من ذهنك . فكر فى الأولاد وفكر فى صحتك . (بؤس العالم يتجمع فى دمى . والإبحار فى الجسد قد يغرق معه بعض ما حدث) .

إعتدل . قبلها فى جبينها وضمها إليه . همست :

– أخشى عليك من الإجهاد ، وهذه ثالث ليلة على التوالى .

(عندما يكون الجسدُ نهراً تصير المتعةُ رعشةَ روحٍ وانتفاضةَ فرحٍ) .

قبّل بطن كفها وهمس :

– قد يقتل البؤسَ بعضُ الفرح .

قبّلتْ جبينه وهمست :

– أحب همسك الطفولى وتأسرنى رجولتك .

جاهد أن ينسى كل شىء ، أن يتخلص العقل من كل شائبة تعكر اللحظة ، أن تتجرد الحواس ، مستغرقة بمتعتها ، ذائبة فيها . أحسَّ بعنفوانها بكراً قوياً ضمته إليها بقوة . إنتفت من الوعى ومن الإدراك ومن اللمس كل الأشياء ولم يبق إلّا وجه رئيسه . أحسَّت به غائباً عنها . الإلتصاق البارد يؤكد الإنفصام والتنائى . قبلت جبينه وهمستْ « أنت تجهد نفسك » .

(أبغى الخلاص لروحى . . وأنت سكنى ومأواى)

إعتذر لها عن شروده . قبّلته وهمست « كن لى وحدى »

(النهر يحب السابح صافياً ، فأنّى يكون الصفو ، وأنّى تكون السباحة ، وكلما سمقت روحى أحسُّ بها تغوص فى الوحل ؟) .

إستكان فى حضنها وتناءى عنها .

(تتوالى الليالى ويظل الخلاص سراباً)

فى الليلة الأولى سألته عن سر صمته وعن شحوب وجهه . كبت البوح وقال :

– لا شىء . . بعض متاعب العمل .

قالت :

– حاول أن تستمتع بوقتك . . فلا شىء يستحق الحزن .

كاد البوح أن يطل ، كبته . .

الحزن صار زمنى : لحظة كانت ودامت ، مضت ولم تمض ، لحظة توقف الزمن عندها ولم يزل . عندما طلبنى فى مكتبه ، قلت سأكفر عن سنوات ضعفى . إستقبلنى ساخراً : « هذه أول مرة تعترض فيها » . تجاهلت المكتب الضخم والرأس اللامع ورؤوس المديرين حوله وقلت « المبالغ كبيرة وغير قانونية » . علت نبرة السخرية « أنت حمار » .

إرتدت قميص النوم وفردت شعرها وعطرته بعطرها .

(ها هى رحلة الخروج من الضنى علّها تعبر بك مناطق الأسى) .

فاض الشوق وانتعشت الروح برعشة الجسد . تمنى لو تمتد لحظات التوق ، فتكون هروباً عفوياً من الإهانة ، تشحب ، تذوى ، تختفى ، تغرقها تيارات النشوة الجامحة .

فى ذروة التوق أطل وجه رئيسه ، تكسرت الهمسات العذبة على الصوت المدوى « يا حمار » إستبدت به حركة بندولية طاغية : إمتزج وجه الرئيس وصوته بإلتذاذ وحشى من المتعة لم يجربه من قبل . كلما همَّت به النهاية أمكنه أن يمسك بها ، مؤجلاً لحظتها ، متحكماً فيها . ليلتها فوجىء بزوجته تهمس بفرح « ماذا غيرك الليلة » . بادلها همسة الفرح لاهثاً « أبداً . . أبداً » .

أحسَّ بالخدر وتصور أنه سينام سريعاً مثلها . ذُعر من حواسه المتيقظة ومن الشريط الدائر فى رأسه ، ومن صورة الرئيس وصوته . فى تلك الليلة – الأولى – ظل منتبهاً ، تتموج الدوائر فى عينيه بصورة رئيسه ، والصوت المدوى القاطع يخدش السكون .

(خرجتُ إلى البلكونة . أطلقتُ بصرى فى الفضاء السابح فى الغموض . أرهفتُ أذنى لحفيف السكون . يغزونى الصوت الجارح . تتناثر لحظات الفرح وتتغلغل خانقة الرماد . فى البدء كان الفعل وتلاه رد الفعل . تتلقى الإهانة فتعتريك الدهشة وتفكر فى الفضيلة والصفح وتتحسب للوظيفة والأولاد . ستقتلك الدهشة ، تحجب

عنك رد الفعل لتظلَ أسير لحظة ولّتْ ، تُطلق فيها لكفك حرية الصفع . هل تفعلها فى الغد ، أم تظل مشدوهاً بكل الأشياء فلا تفعل أى شىء ؟) .

فى الليلة الثانية ألحّتْ لمعرفة سر الشحوب والشرود .

كبت البوح وامتدت يده إلى ملابس الخروج ، تناولتها منه وأعادتها إلى مكانها . عادت إليه وأراحت رأسه على صدرها ، فإختبأ فى حضنها . . .

(أحسستُأنى أدخل محراب الجسد مستكيناً مستلباً . نفضتُ الحزن وقلت سيطفو الشوق لأنه أقوى من كل الطحالب ، وتهيأت لرحلة الجبل فمضنى الأسى . هتف الجرح :

« مُثقَلُ القلب فأنى يكون الصعود ؟) .

وجه الرئيس بؤرة لامعة فى الظلام . والصوت الجارح يمزق السكون .

إعتذر لها وقال :

ـ سأقف فى البلكونة بعض الوقت .

قبّلت جبينه وقالت :

ـ لا تستمرىء التأمل فتفاجأ بالنهار .

(ومن يستمرىء العذاب ؟ وأنىّ يكون الخلاص ؟ وإلى متى يطول تحملى لعدوان الوجه والصوت ؟ ضيعت فرصة الصفع ، فهل يكون سبيل للخلاص غير طلقة رصاص أو طعنة سكين ؟) .

فى هذه الليلة ـ الثالثة ـ ظلَّ مستكيناً فى حضن زوجته ، وظل الوجه اللامع بؤرة فى الظلام . . « يا حمار » يحاول التغافل عن الوجه والصوت . تتسع البؤرة اللامعة ويعلو الصوت « إتق الله فى عملك ، حتى يبارك فى مرتبك » . تنتظم الكلمات التى ودَّ لو قالها فى وجهه ، تنتصب الأفعال التى تمنى لو نفذها . . .

(تمارس الشجاعة مرة ، فتصرعك الإهانة كما الصاعقة فى سرعتها وبطشها ، خنجر مسموم فى القلب . أى شى ينزع النصل ويوقف سريان السم ؟) .

يتمدد الوجه ، يضحك ، ينتفخ . أنَّ الجرح فى رأسه : « تُختزل الأمنيات فى التوق إلى لحظة صفاء ، فأنىَّ تكون ؟ » .

إرتدى ملابسه وهمَّ بمغادرة الغرفة . قالت :

ـ يبدو أن تفكيرك قد توقف عند ذلك الحدث ؟

(زوجك مقتول على صليب لحظة ولّتْ . منذ طفولتى والزمن يتسرب كالماء من بين أصابعى . الزمن المنفلت يعشعش فى صدرى أشباحاً تصرخ فى الزمن الآتى . الحقيقة قد تغدو أشباحاً ، والأشباح لا ترتد حقيقة ، فأنىَّ يكون الوئام ؟) .

أرعبها صمته الطويل . قالت :

ـ إما أن تعبر ما حدث ، أو يتوقف كل شىء .

(روحى معلقة فى مهب الريح على سطح قطار الزمن ، روحى تجمدت هناك ، فأنىَّ يكون اللحاق بها ، خاصمنى الزمن فتشكل عدواً يثنى الرعب وأبثه المقت ، إستفحل العداء والستار الأخير لا تملكه إلاّ قبضة الموت) .

قالت :

ـ سأرتدى الروب وأذهب معك إلى البلكونة .

قال :

ـ لن أقف فى البلكونة . . سأشرب كوب ماء وأحاول النوم .

قالت بخشونة لم يتعودها من قبل :

ـ هذا أفضل .

فتح الثلاجة ليشرب . أحسَّ بلدغة فى ظهره ، حكَّ موضع الألم ، أحسَّ بلدغة فيما بين الفخذين . وتحت الإبط والرقبة . إنتشر الألم . خلع ملابسه كلها . تأملها وهو ينفضها بتمهل . مشى بكفه على جسده ، لم يجد شيئاً . إرتدى ملابسه . فتح البلكونة . شعر بضربات الهواء على وجهه وصدره . أطلّ على العتمة الشفيفة . حاول أن يرى الشارع من موقعه المرتفع بالطابق السابع . ثمة غلالة بنفسجية تغلف كل شىء .

دخل غرفة النوم . تمدد على حافة السرير . أحسَّ به يعاود اللدغ . تألم . تنقل على أعضاء جسده . تمنى لو أمسكه ، يضغطه بإصبعيه . تذكر ليلة سابقة ، قبض فيها على البرغوث ، حبسه بين الإبهام والسبابة ، ضغط عليه ، جعله محبوساً بين إصبعيه لفترة ، إعتقد بموته ، أطلقه ، إذا به يفط قفزاً ، حاول إمساكه من جديد ، فشل . حكى لزوجته . قالت : « ألا تعرف أن البراغيث تتميز بأجساد مطاطة » .

تضاعف الألم ، تغلغل إلى الحلق ، مشى فى الدم ، تحوَّل إلى شعور بالإختناق . غادر الفراش .

وقف فى الصالة . خلع ملابسه كلها . لم ينفضّها . مشى إلى البلكونة عارياً . إستعذب خفقات الهواء . أحسَّ أنه يرتقى أعلى ذرى الصفاء . غاب عن كل شىء . إنتفى من وعيه كل شىء . إعتلى سور البلكونة . لم يشعر بعريه . إنتفى الجسد من بؤرة الإدراك . أسلم نفسه لأجنحة الصفاء . ◆

حول مهرجان الاسكندرية السينمائى

أحمد رشوان

منذ انعقاد الدورة الاولى لمهرجان الاسكندرية السينمائى فى سبتمبر ٧٩ وهو يحمل اسم مهرجان الاسكندرية السينمائى الدولى (لدول البحر المتوسط) وظل المهرجان على هذا الحال مرتبطاً بسينما البحر المتوسط خلال دوراته المتعاقبة إلى ان توقف المهرجان عام ١٩٨٤ ولمدة ثلاثة اعوام ليستأنف دورته الخامسة فى سبتمبر ١٩٨٨ تحت اسم « مهرجان اسكندرية السينمائى الدولى الخامس » ولتختفى عبارة « لدول البحر المتوسط » من اسمه الجديد .. ويعلن المهرجان اهتمامه بسينما المخرجين الجدد « العمل الأول والثانى » بجانب اهتمامه بسينما البحر المتوسط .

وعلى الرغم من ذلك عرض المهرجان أفلاماً لدول تقع خارج حوض البحر المتوسط ولمخرجين قدامى تجاوزوا فى اعمالهم المعروضة العمل الاول والثانى .. اذن تحول مهرجان الاسكندرية منذ دورته الخامسة إلى ملتقى دولى تعرض فيه الافلام من كافة دول العالم دون التقيد بسينما البحر المتوسط او بغيرها .. وسلك المهرجان هذا العام فى دورته السادسة نفس المسلك . بعرض نماذج لافلام من مختلف انحاء العالم مع تقلص عدد الدول والافلام المشاركة من دول البحر المتوسط .. وبهذه المشاركة الضعيفة لدول البحر المتوسط فقد المهرجان هويته وسمته الاساسية التى أقيم من اجلها فى أواخر السبعينيات وانتفى عن المهرجان محاولة ربطه بالسينما الشابة وسينما المخرجين الجدد الا ما عرض فى أضيق الحدود وبصورة عشوائية وهنا يثور التساؤل .. ما الغرض من اقامة المهرجان ؟! هل الهدف من إقامة المهرجان هو عرض كم من الافلام القادمة من أى مكان ومن أى نوعية ؟؟

الافلام

عرض فى اطار المهرجان ٥٥ فيلما منها ٣٧ فيلما اجنبيا و١٨ فيلما مصريا والسمة المسيطرة على افلام المهرجان هذا العام هى ضعف مستواها . فهل كان هناك اختيار محدد للأفلام التى عرضت فى اطار المهرجان ؟ اشك ؟؟ ويكفى للتدليل على وجهة نظرنا عرض الفيلم الاسبانى الزنجى والسكسافون وعرض مجموعة تقدر بعشرة أفلام من الافلام الامريكية التجارية الخفيفة القادمة إلى المهرجان عن طريق شركرتين هما فوكس ومتروجولدماير .

وهذا لا ينفى وجود عدد من الافلام لا يزيد عددها على اصابع اليد الواحدة تحمل رؤية سينمائية راقية ومتطوره وتعبر عن فكر جاد ويجىء على رأسها تحفة المبدع الروسى أندريه تاركوفسكى « القربان » وفيلم كلود ليلوش « رحلة الطفل المدلل والفيلم اليونانى « غياب » إخراج جورج كالاكوزينوس وكذلك الفيلم الجزائرى القلعة إخراج محمد شويخ اما الافلام التى عرضت من خلال بانوراما السينما المصرية فكان اغلبها يشكل كارثه حقيقة ومن هذه الافلام : اغتصاب ، العجوز والبلطجى ، فضحية العمر ، الخادم ، المرشد

الندوات :

عقدت فى اطار المهرجان أربع ندوات .. الاولى حول فيلم الافتتاح « الأراجوز » إخراج هانى لاشين وحضر الندوة مخرج الفيلم والسيناريست عصام الشماع ومدير التصوير محسن أحمد . وتحدث فى الندوة الناقد الصحفى محمد زهدى عن التناقض الحاد الذى يقف فى مواجهة نفوذ الابن .. وبذلك حمل الفيلم صبغة سياسية .. ومع ذلك فإن الفيلم ايقاعه بطىء جدا .

ويرد هانى لاشين قائلا إن الفيلم ليس سياسيا .. ولذلك لم نتعمق فى سرد قضية سياسية .. فالاراجوز هو ترمومتر الحس الشعبى والتلقائى تجاه ردود الافعال .. لذلك قصدت ان يكون الايقاع بطيئا ليتناسب مع تدفق ما احاول كشفه .

وتساءلت المخرجة ايناس الدغيدى : هل أدى عمر الشريف دوره بطريقة فلسفية ؟ ويجيب هانى لاشين قائلا إن شخصية الأراجوز شخصية غير تقليدية بل لها مواصفات خاصة ورؤية فى أسلوب الحياة .. وقد اهتم عمر الشريف بالتفاصيل الدقيقة لذلك كان أداؤه متميزا .

وطرح الزميل ماجد مهدى وجهة نظره حول دراما الفيلم وايقاعه وحول ميتافيزيقا الشخصيات ولكنه تعرض لمقاطعة شديدة من قبل الزميلة ماجدة خير الله واستكملت الندوة بعد تدخل السيناريست بشير الديك ورغبة المنصة فى استكمالها .



لقطة من احد افلام المهرجان

وفى ندوة الفيلم البريطانى « آمال كبيرة » التى حضرها مخرج الفيلم « مايك لى » وبطلته «روت شين» تساءل المخرج محمد شبل عن تجربة مشاركة التليفزيون البريطانى فى الانتاج السينمائى فى انجلترا وثارت الاسئلة حول امكانية انتاج افلام مصرية بريطانية مشتركة . . وهل تم التصوير فى الاماكن الحقيقية ام فى البلاتوه ؟

واجاب المخرج بأن التصوير باكمله تم فى الاماكن الحقيقية .

واشادت الناقدة خيرية البشلاوى باداء الممثلة العجوز التى لعبت دور الجدة . وعلق احد الحضور عن ضيق اماكن التصوير حيث كانت حركة الكاميرا مقيدة وأضاف معلقاً على كثرة الحوار فى الفيلم .

واجاب المخرج بأنه كان فى استطاعته ان يخرج بالكاميرا إلى الاماكن المفتوحة ولكنه التزم بمتطلبات السيناريو كما ان الحوار ضرورى لابراز القضايا التى يناقشها الفيلم .

اما ندوة فيلم « إمرأة واحدة لا تكفى » فحضرها كاتب القصة عماد الدين اديب والسيناريست عبد الحى اديب ومخرجه الفيلم ايناس الدغيدى وبطله أحمد زكى وتحدث عماد اديب عن الاصل الادبى قائلا : انه يختلف عن الفيلم إلى حد كبير وأنه يستطيع ان يلخص الفكرة فى عبارة واحدة وهى « ان من يريد أن يحصل على كل شىء لن يحصل فى النهاية على أى شىء » .

وتحدث السيناريست عبد الحى أديب قائلا : إن من حق السيناريست الخروج عن الاصل الادبى واضافة شخصيات من عنده . . وأضاف ان شخصية حسام منير بطل الفيلم موجودة فى كل مكان على أرض الواقع .

وعندما وجه بعض الشباب نقداً موضوعيا للفيلم واتهموا الفيلم بتناوله قضايا جادة بأسلوب سطحى تؤدى إلى تشويه القضايا وان الفيلم ينتمى للسينما التجارية وان هناك رقصة ومطاردات لم توظف دراميا . . فاحتد عليهم عبد الحى اديب قائلا : انا اعلمكم دراما ! بينما اضاف السيناريست أحمد عبد الوهاب قائلا انا عالم نفس !! وان الشباب المتحدثين مصابون بالبارانوما !!

وفى ندوة فيلم « شباب على كف عفريت » تحدث محسن محي الدين مخرج الفيلم قائلا : صنعت هذا الفيلم دفاعا عن جيلنا الذى يعانى من الفرقة والضياع والاحباط فهناك جيل ضائع نتج عنه جيل ضائع .

وعن سؤال حول المزيج المتشابك الذى احتواه الفيلم من رقصات الديسكو والايروبيك والملاكمة ؟! اجاب محسن محى بان هذا هو الواقع فثقافتنا اصبحت (ملخبطة) وذلك لأننا فقدنا الجذور التى نستمد منها ثقافاتنا .

عن علاقة الحب التى ربطت بين الاخ واخته دون ان يدريا انهما أخوة قال محسن إن هذه العلاقة اشارة للشذوذ الموجود على مستوى كافة الملاقات وان هذا يرجع إلى سوء التربية .

وتحدثت نسرين عن تجربة الانتاج وعن سبب الاستعانة بالشباب فى كافة اوجه العمل قائلة : إن الفيلم تكلف حوالى ٢٠٠ الف جنيه وانهم اضطروا للانتاج حتى لا يتوقفوا عن العمل كممثلين وأضافت انهم حاولوا الاستعانة بسيناريست كبير وباكثر من نجم كبير ولكن الجميع رفضوا مساندتهم فى هذه التجربة .

تكريم .. الكبار

تقليد جميل اضافه مهرجان الاسكندرية لانشطته وهو تكريم عدد من الفنانين الذين كان لهم دور كبير فى اثراء السينما المصرية باعمالهم . . فكان من المقرر ان يكرم المهرجان الفنان القدير صلاح ابو سيف بمناسبة حصوله على جائزة الدولة التقديرية والفنان كمال الشناوى بمناسبة مرور ٤٠ عاما على اشتغاله بالسينما والمخرجين التسجيلين الفريد ميخائيل ومختار احمد الحاصلين على جائزة الدولة التشجيعية . . ولكن اقتصرت حفلات التكريم على صلاح ابو سيف والشناوى دون — الفريد ومختار ونسى منظمو المهرجان السينما التسجيلية وصانعيها كالعادة .

وفى حفلة تكريم الاستاذ صلاح ابو سيف ألقى أحمد الحضرى فى البداية كلمته . ثم تحدث مصطفى محرم قائلا : إن الفضل فى اشتغاله بالسينما يرجع إلى صلاح ابو سيف . . فهو الذى اكتشفه وقدمه للسينما . . وإن هناك جيلاً كاملاً من كتاب السيناريو تتلمذوا على يد صلاح أبو سيف فى بداية عملهم فى شركة فيلمنتاج منهم رأفت الميهى ومحمد خان وهاشم النحاس وأحمد راشد وتحدث د. رفيق الصبان عن علاقة الصداقة الحميمة التى ربطته بصلاح ابو سيف والتى ترجع إلى بداية الستينات . . كما تحدث عن تواضعه وحسن اصغائه قائلاً إنه طول علاقته « بابو سيف » لم يسمعه يجرح انساناً بكلمة ثم تحدث المخرج سمير سيف عن مرحلة مهمة فى حياة استاذه صلاح ابو سيف وهى المرحلة التى قدم فيها اعمال احسان عبد القدوس واضاف سمير ان صلاح ابو سيف صوّر الطبقة المتوسطة كما لم يصورها أى مخرج اخر وإن اهتمامه بالحارة يوازى اهتمامه بالطبقة المتوسطة رغم اهتمام النقاد بهذه المرحلة .

ثم تحدث الممثل أحمد توفيق عن الفرصة التى منحها له صلاح ابو سيف عندما اختاره ليقوم ببطولة فيلم القاهرة ٣٠ مع حمدى احمد وعبد العزيز مخيون رغم انهم كانوا وجوها جديدة فى ذلك الوقت الا ان ابو سيف يجيد اختيار العناصر الجيدة .

وتحدث فريد شوقى قائلا إن نجوميته ترجع لصلاح ابو سيف وانه هو الذى صنع منه نجما فى فيلم الاسطى حسن .

وتحدث مدير التصوير محسن احمد عن تجربته مع صلاح ابو سيف فى تصوير فيلم البداية قائلا إنه لشرف عظيم ان يوضع اسمى إعلان لاحد افلام صلاح ابو سيف وان صلاح ابو سيف عندما اختارنى لتصوير فيلم البداية شعرت بالرهبة فى التعامل مع استاذى الكبير وان الاستاذ صلاح مثل اعلى فى المحافظة على المواعيد رغم بعد مكان التصوير عن المدينة .

وفى النهاية تحدث صلاح ابو سيف معبرا عن سعادته بهذا التكريم لانها المرة الاولى التى يكرم فيها وهو على قيد الحياة . . فغالبا ما يتم تكريم الاموات فقط .

وبعد انتهاء حفل التكريم لم يعرض فيلم ريا وسكينة الذى كان مقرر عرضه بسبب عدم وجود ماكينات ١٦ مم وعرض بدلا منه فيلم « اغتصاب »

وفى حفل تكريم كمال الشناوى تحدث د. فاضل الاسود عن كمال الشناوى الاستاذ الذى درس له « تذوق سينمائى » فى المعهد وعن كمال الشناوى الانسان والصديق . . وتحدث رائد لبيب عن تجربته مع كمال الشناوى فى مسلسل هند والدكتور نعمان وتحدثت ايضا مديحة كامل وهالة فؤاد عن كمال الشناوى الاب الفنان الملتزم وإبراهيم عفيفى عن تجربته مع كمال الشناوى فى فيلم العجوز والبلطجى وفى النهاية تحدث كمال الشناوى قائلا : انه من الصعب ان يتحدث عن احساسه الداخلى لان وقع هذا التكريم على نفسه كبير جدا لانه جاء من قبل زملاء شاركوه المسيرة .

وبعد انتهاء حفل التكريم عرض فيلم العجوز والبلطجى للمخرج إبراهيم عفيفى بمناسبة تكريم الشناوى وبناء على طلبه .

المطبوعات والنشرة اليومية

فى أول ايام المهرجان تم توزيع الكتالوج الذى اعده الناقدان يعقوب وهبى وتوفيق حنا واشتمل الكتالوج على بيانات وملخصات للافلام المعروضة فى المهرجان ورغم الجهد الواضح المبذول فى اعداد الكتالوج الا ان هناك أفلاماً لم يشملها الكتالوج .

واصدر المهرجان أربع نشرات على مدى سبعة ايام وان شاب النشرة تكرار فى الموضوعات حيث تركزت المقالات بشكل مكثف على اندية تاركوفسكى وشارلى شابلن .

بالاضافة إلى ثلاث نشرات عن الشخصيات التى كرمها المهرجان . . الاولى عن صلاح ابو سيف والثانية عن كمال الشناوى والثالثة عن مختار احمد وألفريد ميخائيل .

اهمية تمويل المهرجان تمويلا حكوميا :

من المعروف أن مهرجان الاسكندرية يمول ذاتياً . . حيث يعتمد المهرجان على شباك التذاكر وبيع حقوق تصوير الحفلات فى تغطية تكلفته ومصاريفه . . ويترتب على ذلك نتائج خطيرة تهدد كيان المهرجان ومنها العرض المتكرر للافلام التى تحتوى على مشاهدة جنسية وعلى سبيل المثال عرض فيلمى « الزنجى والسكافون » و « غياب ٦ عروض » لكل منهما بسينما الفندق وترتب على ذلك حرمان افلام اخرى من فرض عرض مماثلة وهناك ايضا استضافة نجوم السينما المصرية لتسويق حفلات المهرجان على اشرطة الفيديو .

فلو كان هناك تمويل مستقل لما اعتمدت ادارة المهرجان على شباك التذاكر وحرصت على عرض الأفلام المتميزة فنيا وفكريا .

وفى المساء أعلنت الجوائز ولقد فاز أحمد زكى بجائزة أحسن ممثل عن فيلم « امرأة واحدة لا تكفى » ، وفاز عبد الحى أديب بجائزة السيناريو .

وحصل فيلما المرشد والخادم على جائزتين من جوائز اتحاد الاذاعة والتليفزيون .

واستبعدت لجنة التحكيم افلام « البيضة والحجر » — سيداتى انساتى — الذل — قلب الليل » من الحصول على جوائز رغم مستواها المتميز .

اخيرا . . ومن منطلق حرصنا على استمرار مهرجان الاسكندرية نتمى ان يتحاشى مجلس ادارة الجمعية السلبيات التى اقترنت بمهرجان هذا العام ويحرص على تجنبها فى العام القادم ليكتب له الاستمرار . . وعلى الجمعية ان تحاسب كل من سولت له نفسه استثمار المهرجان لتحقيق مصالحه الشخصية ونتمى ان تقوم وزارة الثقافة بدعم المهرجان ماديا ومعنويا ليستعيد مكانته ◆

مسرح

دراسة ببليوجرافية

تغلغل المسرح الأمريكى في بريطانيا

الفترة من ١٩٥٠ حتى ١٩٧٥ »

جمال عبد الناصر

تبحث الدراسة الحالية فى شيوع المسرح الأمريكى فى بريطانيا العظمى فى فترة ما بعد الحرب العالمية الثانية . وعلى الرغم من أهمية هذا الموضوع وكثرة المؤلفات التى تقترح الأساليب المختلفة لدراسته ، فإنه قبل الفهرست الوافى الذى أعده (وليام ت . ستانلى)[١] — والذى نستند إليه هنا — لم يطالعنا أى مؤلف حتى الآن ببليوجرافيا شاملة للأعمال المسرحية الأمريكية التى عرضت فى بريطانيا فى تلك الفترة .

كانت عملية تبادل المسرحيات قائمة بين لندن ونيويورك واستمرت لأكثر من قرن ونصف قرن ، ولكن المؤرخين المسرحيين أجمعوا على أن المسرح الأمريكى تمثل وجوده الحقيقى فى بريطانيا فيما بعد الحرب العالمية الأولى ، بظهور العديد من الكتاب الجدد الذين أثاروا إعجاب النقاد والجماهير . فكان من بين هؤلاء المؤلفين المسرحيين (ماكسويل اندرسون) و (يوجين أونيل) و (المرايس) ، ممن أسهموا بأعمال مسرحية جيدة ، على حين ظهر (جورج جيرشوين) و (كول بورتر) و (ريتشارد رودجرز) ، ممن منحوا بمؤلفاتهم الموسيقية ، الحيوية وروعة الأداء ، للمسرحيات الموسيقية الاستعراضية . ولقد كانت الميلودراميات المحكمة الصنع مثل « برودواى » « (فيلين دانتج) و (جورج ابوط) ، المسرحيات الهزلية ذات الطابع الرومانسى مثل مسرحية « زهرة ايبيز الايرلندية » لـ (آن نيكولز) من أهم ما وصل إلى لندن من إبداعات نيويورك . إلا أن هؤلاء الكتاب الجدد أثروا الحياة المسرحية فى الولايات المتحدة بأعمال رصينة مثل « آنا كريستى » لـ (يوجين أونيل) و (منظر من الشارع) لـ (المرايس) مما رفع من قدر المسرح الأمريكى فى الخارج[٢] .

كان للمسرحيات الأمريكية نفوذها الغالب فى حياة لندن المسرحية فى الخمسينات ، حيث سلم (لورانس كيتشن) — المؤرخ المسرحى والناقد البريطانى — بأن المسرح الأمريكى كان أقوى مؤشر أجنبى على مسارح لندن فى تلك الآونة[٣] . إلا أنه بظهور مسرحية « أنظر وراءك فى غضب » — التى أخرجت للمسرح للمرة الأولى فى (ذا رويال كورت) عام ١٩٦٥ — حول مؤلفها الانجليزى (جون أوزبون) كتاب المسرح البريطانين إلى حضارتهم المعاصرة ، مما أسفر عن مولد عصر جديد فى الدراما البريطانية فبعد تلك المسرحية بدأ التأثير الأمريكى كقوة ثقافية متغلغلة فى المسرح البريطانى فى الاضمحلال حتى منتصف الستينات ، حين تمخضت مسرحيات (ادوارد اولبى) الأمريكى وفرق (برودواى) التجريبية عن حياة مسرحية جديدة . ورغم تقلص مستوى تأثير المسرحيات الأمريكية استمر تدفقها إلى لندن كما هو دون أى توقف . ويتضح ذلك جليا من خلال وصف موجز للعروض اللندنية التى لقيتها الدراما الأمريكية والهزليات الاستعراضية فى الفترة ما بين ١٩٥٠ حتى ١٩٧٥ .

(١) ميللر ووليامز وانج

منذ ١٩٥٠ حتى ١٩٦٠ كتب ثلاثة كتاب مسرحيين — (آرثر ميللر) و (تنيسى ولیامز) و (وليام انج) — مسرحيات جعلتهم رواد جيلهم من كتاب المسرح . اشتهر أولا (ميللر) و (وليامز) فى أواخر الأربعينات من خلال المسرحيات الناجحة التى تم عرضها . أما (انج) فقد بدأت مسرحياته تغزو (برودواى) فى الخمسينات . ولقد حقق (ميللر) من بين الكتاب الثلاثة نجاحا جماهيريا ونال إعجاب النقاد فى لندن . فمسرحت له « كلهم أولادى » و « موت بائع متجول » — وهما يمثلان باكورة أعماله الرائعة — فى لندن خلال عامى ١٩٤٨ و ١٩٤٩ ، ولاقت المسرحيتان انطباعات مختلفة ، إذ فشلت الأولى وظفرت الثانية بنجاح لا بأس به .[٤] .

وافتتح فى عام ١٩٥٦ مسرحيتا « البوتقة » و « مشهد من الجسر » وكان لهما تأثير بارز ، فولدت الأولى بموضوعها حول الشعوذة كثيرا من الإثارة فى دوائر المسرح فى لندن — حتى قبل عرضها — وذلك عندما عرضتها فرقة (ذى أولدفيك) بريستول على (ذا ثيتر روبال) . فلقد راح بعض النقاد الانجليز يعلقون غلى العرض ، واتفقوا فيما بينهم على أنه

كان عملا قويا واستفزازيا فى نفس الوقت[5] . وافتتحت « البوتقة » فى التاسع من ابريل عام ١٩٦٥ فى (ذا رويال كورت) على أيدى (فرقة المسرح الانجليزى) خلال موسمها الأول . وكانت الفرقة حينئذ مكونة حديثا من مجموعة من الشبان الطليعيين المتحمسين ، استطاعوا أن يغيروا مجرى المسرح البريطانى المعاصر ، وذلك بعرضهم لمسرحية (أوزبون) « أنظر وراءك فى غضب » . لذا لاقت مسرحية (ميللر) قبولا لدى جمهور المسارح الانجليزية وإن كان عرضها لم يستمر طويلا .

وافتتحت فى الحادى عشر من اكتوبر عام ١٩٥٦ مسرحية « مشهد من الجسر » وذلك فى (المسرح الكوميدى) بالحى الغربى من المدينة الذى كان يموله (نادى مسرح ووترجيت) الجديد . وأنشىء ذلك النادى أصلا لمجابهة الرقابة التى فرضها وزير الخزانة على المسارح ، والذى كانت من صلاحياته منح التصاريح الخاصة بعرض المسرحيات فى ذلك الوقت[6] . ولأن مسرحية (ميللر) تعالج تيمة الشذوذ الجنسى لم تقبل عليها الفرق المسرحية الأخرى مما أجبر المؤلف على إعادة صياغة المسرحية لتقدم فى لندن ، فتحول النص الأصلى ذو الفصل الواحد — الذى مسرح فى نيويورك مسبقا عام ١٩٥٥ — إلى مسرحية كاملة ، استمر عرضها بنجاح لفترة طويلة ، مع أن بعض النقاد وجدوها أقل تأثيرا من « البوتقة » بنغماتها العاطفية الجياشة .

وفى العقد التالى مسرحت لـ (ميللر) مسرحيتان أخريان فى لندن ، بالإضافة إلى عرض جديد وممتع لـ « البوتقة » ، قدمته (فرقة المسرح القومى) فى (ذا أولد ڤيك) خلال موسم ١٩٦٤ — ١٩٦٥ . افتتحت « حدث فى ڤيتشى » فى بداية ١٩٦٦ ، ولكنها لم تلق النجاح المرتقب . إلا أن مسرحية « بعد الخريف » لم تقدم فى لندن ، رغم أنها افتتحت فى نيويورك فى (مركز لنكولن) عام ١٩٦٤ ، وشدت الانتباه بما تكتنفه من أحداث تتعلق بحياة (ميللر) ، قبل زواجه من فاتنة السينما الأمريكية (ماريلين مونرو) . وبعد سنوات تألقت مسرحية « الثمن » كأفضل أعمال (ميللر) فى لندن طيلة الفترة من ١٩٥٠ إلى ١٩٧٥ . وافتتحت هذه المسرحية فى الرابع من مارس عام ١٩٦٩ ، واستمرت حتى الرابع عشر من فبراير عام ١٩٧٠ . وكانت آخر مسرحيات (ميللر) التى عرضت فى تلك الفترة مسرحية « كلهم أولادى » التى أعيد تقديمها بنجاح ضئيل فى عام ١٩٧٢ . وتوقف عرضها بعد فترة قصيرة .

ومثلما حدث بالنسبة لـ (ميللر) فإن أول مسرحيتين لـ (تينيسى وليامز) مسرحتا بنجاح فى لندن فى أواخر الأربعينات . فافتتحت « المجموعة الزجاجية » التى تألقت فيها نجمتها (هيلين هاينز) ، فى أول ادوارها على المسرح فى (هابى ماركت تثير) فى الثامن والعشرين عام ١٩٤٨ . كما افتتحت مسرحية « عربة اسمها اللذة » ، ولعبت فيها (فيڤيان ليه) دور (بلانش دوبوا) فى (ذى أولدوتش) عام ١٩٤٩[7] . وحازت الممثلتان على الكثير من الثناء فى الوقت الذى هوجمت فيه المسرحيتان . ولهذا استمر عرض « المجموعة الزجاجية » لفترة وجيزة ، ثم توقف لفشل المسرحية فى استدراج جمهور المسرح ، بينما اجتذبت مسرحية « عربة اسمها اللذة » المئات من النظارة بعد أن حققت لنفسها دعاية كبيرة إثر الفضيحة التى أثارتها ، رغم أن بعض النقاد وجدوا المسرحية لا تتناسب وموهبة نجمها الأول ومخرجها (سير لورانس أوليڤييه)[8] . وعليه فإن المسرحية لم تحقق بعرضها الممتد هذا فى لندن الدعاية الجديرة بعبقرية صاحبها ككاتب من الطراز الأول . ولكن مثلما اعتبر نقاد أمريكا المسرحية رائعة (وليامز) بعد عرضها فى نيويورك عام ١٩٤٧ ، فإن نقاد المسرح فى لندن شرعوا أخيرا فى النظر اليها كعمل قيم فى ذاته ، عندما أعيد عرضها بنجاح على مسرح (بيكاديللى) ، على حد قول (اريك جونز) رئيس تحرير مجلة « ذا بريتيش ثيتريڤيو »[9] .

وعلى الرغم من أن مسرحيات (وليامز) لم تحظ بالثناء الكثير من جانب غالبية النقاد الانجليز ، إلا أن عرضها لم يتوقف . فلم تشهد الفترة ما بين ١٩٥٠ حتى ١٩٧٥ إلا عشرة عروض ضخمة وثلاثة أخرى ضعيفة ، استمرت اثنتان منها لمدة قصيرة بينما نجحت الثالثة . فمسرحية « قطة فوق سطح من الصفيح الساخن » — التى حظيت بإعجاب كبير من جانب الجمهور والنقاد فى نيويورك — افتتحت فى لندن عام ١٩٥٨ ، ولكنها لم تشد الانتباه ، حتى ممثلتها الأولى (كيم ستانلى) نجمة المسرح الأمريكى التى مثلت دور (ماجى) ، أخفقت فى اجتذاب النظارة ، مما أدى إلى توقف المسرحية بعد مائة وإثنين وثلاثين عرضا . وافتتحت فى عام ١٩٦٢ مسرحية « فترة التاقلم » على (ذا رويال كورت) ، واستقبلها الجمهور بحماس ، قبل أن تنتقل إلى مسرح (ونذامز) فى الحى الغربى ، حيث برزت كأنجح أعمال (وليامز) فى لندن خلال العقد مكملة مائة وأربعة وستين عرضا .

أما مسرحيات (وليامز) الأخرى التى باءت بالفشل على المسارح التجارية كان من بينها « صيف ودخان » (١٩٥١) و « وشم الزهرة » (١٩٥٩) و « ليلة الايجوانا » (١٩٥٦) و « المجموعة الزجاجية » (١٩٦٥)[10] وكان من بين المسرحيات التى أخرجتها فرق الهواة — مثل فرقة (نادى فنون المسرح) — مسرحية « حى الحدائق » (١٩٥٥) ، التى استمر عرضها خمسة أسابيع ، ومسرحية « هبوط أورفيوس » التى فشلت على مسرح (ذا رويال كورت) عام ١٩٥٩ تماما كما فشلت فى نيويورك . ولقد قدمت فرقة (نادى مسرح هامبستيد) أربعة وعشرين عرضا لمسرحية « مسرحية من شخصيتين » وذلك فى خريف عام ١٩٦٧ ، وتبع ذلك عرض

فى العام التالى لمسرحية « طائر الشباب الجميل » — التى كانت من أنجح مسرحيات (وليامز) التجارية فى نيويورك — على (ذا بالاس ثيتر) فى (واتفورد) . ثم عادت فرقة (نادى مسرح هامبستيد) لتقدم ستة وعشرين عرضا لمسرحية « تحذيرات غير بارعة » ، قبل أن تنقلها إلى (المسرح الكوميدى) فى عام ١٩٧٣ . وكان ذلك آخر العروض التى شهدتها المسارح الانجليزية لأعمال (وليامز) حتى عام ١٩٧٥ .

ولم يكن (وليام انج) أسعد حظا من (وليامز) فى لندن ، بل كان — على العكس — أتعس حظا . فلم تمسرح من بين أعماله الكثيرة إلا مسرحيتان ، أولهما « ضياع الزهور » وثانياهما « الظلمة أعلى الدرج » . ولكن لم تصل أى منهما إلى الحى الغربى من العاصمة الانجليزية ، إذ ظهرتا فقط على مسارح (بيمبروك) و (كرويدون) .

(٢) اونيل وآخرون

ولعل من أشهر كتاب المسرح الامريكيين الذين ظهروا فى فترة ما قبل الحرب العالمية الثانية ، ومسرحت أعمالهم فى لندن فى الفترة من ١٩٥٠ حتى ١٩٧٥ (يوجين أونيل) و (كليفورد اوديت) و (ليليان هيلمان) و (ماكسويل أندرسون) و (سيدنى كنجسلى) و (فيليب بارى) و (ثورنتون وايلدر) و (ليام ساروبان) و (ارتشيبالد ماكليش) و (روبرت شيروود) . وكان من بين كتاب الهزليات والمسرحيات الخفيفة الظل (هوارد ليندساى) و (راسل كرواس) و (سام وبيلا سبيواك) و (جورج س . كوفمان) و (بول اوزبون) . ورغم اختلاف الآراء النقدية فى لندن حول هؤلاء الكتاب فإن أعمالهم — الممدوحة منها أو المذمومة — فشلت لدى جماهير المسرح الانجليزى .

إلا أن (اونيل) — على وجه الخصوص — كانت له مكانته المرموقة فى بريطانيا فى فترة ما بعد الحرب العالمية الثانية ، تماما كما كان له اسمه قبل تلك الفترة . فكان لأعماله الأخيرة وخاصة « مقدم الثلاج » و « رحلة يوم طويل فى الليل » رد فعل عظيم من جانب نقاد المسرح الذين أثنوا عليه وعلى أعماله الممسرحة ، التى لم تستمر — مع ذلك — طويلا على مسارح لندن .

فلقد أفتتح العرض الأول لمسرحية « مقدم الثلاج » فى شهر يناير عام ١٩٥٨ على (مسرح الفنون) ، الذى كان منتديا مسرحيا يسع حوالى ثلاثمائة وسبعة وأربعين مقعدا . وبعد شهر تقريبا انتقل العرض إلى (ونتر جاردن ثيتر) ، وكان مسرحا تجاريا كبيرا . فاستمرت المسرحية على خشبته احدى وثلاثين ليلة . أما مسرحية « رحلة يوم طويل فى الليل » — التى يصور فيها (اونيل بطريقة لاذعة ودافئة والديه واخيه وشبابه — ظهرت للمرة الأولى فى مدينة ستوكهولم فى العاشر من فبراير عام ١٩٥٦ ، وجرى عرضها فى نيويورك حيث تألق فى الأدوار الرئيسية (فريدريك مارتش) و (فلورانس الدردج) و (جبسون روباردس) لمدة ثلاثمائة وتسع وثمانين ليلة بفضل الإخراج المبدع لـ (جوزى كنتيرو) . ثم افتتحت المسرحية فى لندن فى شهر سبتمبر عام ١٩٥٨ بفريق من الممثلين البريطانيين تحت قيادة (كنتيرو) وذلك على (ذا جلوب ثيتر) . ولكن المسرحية سريعا ما توقف عرضها بعد ثمانية ومائة عرض ، رغم أن العديد من النقاد أعجبوا بها بل اعتبروها رائعة (اونيل) . ثم حاول (سير اوليفييه) إخراج المسرحية من جديد مستعينا بنخبة جديدة من الممثلين ، ونجح بالفعل بالعرض الذى قدمته (فرقة المسرح القومى) بلندن فى ديسمبر من عام ١٩٧١ . ولقد مثل (اوليفييه) نفسه دور (جيمس تايرون) فى ذلك العرض .

ومن مسرحيات (اونيل) الأخرى التى شاهدتها مسارح لندن مسرحية « هيووى » حيث افتتحت بعد عرضها الأول فى ستوكهولم على (ذا دتشس ثيتر) ، ليقوم (بيرجيس ميريديث) بالدور الرئيسى — إلا أن العرض لم يستمر طويلا وتوقف بعد أربع عشرة ليلة ، ليتبعه عرض آخر — بعد عدة سنوات — لمسرحية « منازل أكثر أبهة » التى حاول (اونيل) التخلص منها دون جدوى . كان العرض فى عام ١٩٧٤ على (ذا جرينويتش ثيتر) ، ولكن هذا أيضا لم يستمر طويلا على خشبة المسرح ، حيث توقف بعد خمسة وعشرين عرضا . ولم تشهد المسارح التجارية فى الحى الغربى بلندن أية عروض أخرى لأعمال (اونيل) طيلة الفترة من ١٩٥٠ حتى ١٩٧٥ .

أما ثلاثية (اونيل) الخالدة « الحداد يليق بالكترا » فإنها مسرحت فى لندن أول مرة فى عام ١٩٣٨ ، حيث كانت — بلا شك — أقوى مسرحية أمريكية مثيرة تشهدها مسارح لندن فى تلك الفترة ، طبقا لما ورد فى تاريخ (اودراى وليامسون) للمسرح البريطانى فى الثلاثينات .[١] . إذ استمرت المسرحية فى اجتذاب أهم فرق لندن المسرحية فى تلك الأونة ، مثيرة جدل النقاد المتميزين فى الأربعينات والخمسينات . فأعاد عرضها (مسرح الفنون) فى عام ١٩٥٥ لمدة شهرين ، ثم أعاد (ذا ترافوس ثيتر) بـ (ادنبره) عرضها فى عام ١٩٦٧ لفترة امتدت من السابع والعشرين من يونيو حتى الثانى من يوليو ، هذا بعد أن قدم (ذى أولد فيك ثيتر) أربعة وعشرين عرضا للمسرحية فى نوفمبر عام ١٩٦١ .

ولقد شهدت مسارح لندن فى تلك الفترة مسرحيتين أخريين لـ (اونيل) أولهما « قمر الأوغاد » التى عرضت فى عام ١٩٦٠ ولم تنل الإعجاب فتوقفت فى الحال ، وثانيتهما « لمسة شاعر » التى قدم لها (ذا اشكروفت تثير) بـ (كرويدون) أربعة عشر عرضا .

والقلة القلية من بين مسرحيات جيل ما قبل الحرب العالمية الثانية من الكتاب الأمريكيين تم عرضها فى لندن عرضا ناجحا فى الفترة من ١٩٥٠ حتى

١٩٧٥ . كان من أهمها ثلاث مسرحيات للمؤلف (كليفورد اوديت) : « انهض وغن » التى مسرحت فى عامى ١٩٥٠ و ١٩٧١ لفترة وجيزة فى كل مرة ، و « رحلة الشتاء »[١٢] ومسرحت فى ١٩٥٢ بنجاح لا بأس به ، و « المدينة الكبيرة » التى ما أن افتتحت فى عام ١٩٥٤ حتى توقف عرضها .

ومن بين الأعمال الأخرى مسرحيتا (ليليان هيلمان) « ساعة الأطفال » التى قدمت على (مسرح الفنون) فى عام ١٩٥٦ ، ووجد فيها النقاد عملا عتيق الشكل قديم المضمون يفتقر إلى الإقناع ، و « لعب فى الخزانة » التى استمر عرضها خمسمائة وستة وخمسين عرضا فى نيويورك ، حيث فازت بجائزة نقاد الدراما . افتتحت هذه المسرحية فى مسرح (بيكاديللى) فى العاشر من نوفمبر عام ١٩٦٠ ، لتخفق فى إثارة حماس الجماهير ، فتوقف بعد خمسة وثمانين عرضا . ولقد فشل (هيلمان) فى محاولتين أخريين ، عندما أعد نصا لمسرحية « كانديدة » ألف موسيقاه (ليونارد برنشتاين) عام ١٩٥٩ ، فهاجمته جماعة النقاد البريطانيين ، عندما أعد مسرحية (امانويل روبليه) « مونتسرا » (١٩٥٢) الفرنسية التى افتتحت فى مسرح (ليريك) بـ (هاملاسميث) ، واستمرت لتسعة وثلاثين عرضا فقط .

وفى الوقت الذى حقق فيه (ماكسويل اندرسون) نجاحا نسبيا بتناوله الدرامى لرواية (وليام مارتش) « النسل الطالح » (١٩٥٥) ، إذ عرض حوالى مائة وستة وتسعين عرضا ، أخفق كل من (يدنى كنجسلى) و (فيليب بارى) ، اذ سجلت مسرحيتا هما « قصة بوليسية » (١٩٥٠) و « العتبة الثانية » (١٩٥٢) أقل من مائة عرض . ورغم أن مسرحية (ثونتون وايلدر) « صانع الزيجات » استمر عرضها مائتين وخمسة وسبعين مرة ، فإنها تحولت بعد عشر سنوات إلى واحدة من أعظم المسرحيات الاستعراضية تحت اسمها الجديد « هاللو دوللى » .

أما (وليام سارويان) فلقد اشترك مع كاتب انجليزى اسمه (هنرى سيسل) فى إعداد مسرحية مثيرة بعنوان « حسم الأمر خارج المحكمة » (١٩٦٠) وهو عمل رفضه النقاد بينما استقبلته جماهير لندن بصدور رحبة . وفى نفس العام أخرج (جون ليتلوود) مسرحية (سارويان) الأخرى « سام : أعلى وثاب بينهم « على « ذا ثيتر رويال) لتبؤ بالفشل الذريع كما فشلت أيضا مسرحيتاه « عند مخاطبتك » و « العبور إلى صباح الغد » ، بعد افتتاحها فى اكتوبر عام ١٩٦٢ .

ولقد حصل (ارتشيبالد ماماكليش) على جائزة بوليتزر فى عام ١٩٥٩ عن مسرحيته « جيه بى » ، وهى عمل رمزى حديث يقوم على قصة أيوب . ولكن بظهور المسرحية فى لندن بعد عامين فإن النقاد تناولوها بتحفظ شديد مما جعلها تتوقف بعد تسعة عشر عرضا . أما (روبرت شيروود) فلقد أعيد عرض مسرحيته « اجتماع الشمل فى فيينا » بنجاح فى مهرجان (تشيشستر) فى يوليو عام ١٩٧١ ، ثم عرضت لفترة فى مسرح (بيكاديللى) فى العام التالى .

(٣) أشهر مسرحى الأربعينات والخمسينات

لقد منى الكتاب المنتمون للرعيل الأول من المسرحيين الامريكيين بالتوفيق فى بريطانيا قدر ما باءوا بالفشل الشديد . ولعل الكاتب (بول اوزيون) . الشهير بتناولاته المسرحية الجيدة للروايات المختلفة — خير مثال على ذلك . فكان له نصيب من النجاح وكانت له كبواته ، إذ وجدت مسرحيته المأخوذة عن رواية (ريتشارد ماسون) « عالم سوزى وونج » (١٩٥٩) طريقا إلى قلوب جمهور المسرح ، وعرضت ثمانمائة وثلاث وعشرين مرة ، رغم اشمئزاز النقاد منها . أما مسرحيته الأصلية « يبدأ الصباح فى السابعة » التى مسرحت فى نيويورك عام ١٩٣٩ — عرضت فى لندن لأول مرة فى عام ١٩٥٣ ووجدت قبولا لدى النقاد رغم انها لم تجذب جماهير المسرح العريضة ، فتوقفت بعد سته وأربعين عرضا .

كما كان الفشل مصير بعض الكتاب الذين اشتركوا فى اعاد النصوص المسرحية ، مثل الكاتبين (هوارد ليند ساى) و (راسل كرواس) اللذين أسهما فى تأليف مسرحية مثيرة بعنوان « ملحقات للمشاهدة » (١٩٥٢) استمر عرضها أسبوعا فقط . ولكنهما حققا نجاحا نسبيا عندما اشتركا مع (ارفنج برلين) فى كتابه مسرحية « نادنى سيدة » حيث كتب النص الأوبرالى لها . ثم حقق نجاحا مماثلا مع (ريتشارد رودجرز) و (اوسكار هامرشتاين الثانى) فى إعداد المسرحية الموسيقية العالمية « صوت الموسيقى » ، حيث ابتكر لها النص الاصلى الذى استمر فوق المسرح حوالى ست سنوات من ١٩٦١ حتى ١٩٦٧ على الرغم من قلة إعجاب النقاد به . ولكن الفشل لحق بـ (لندساى) و (كراوس) عندما كتبا نصا أوبراليا لمسرحية (كول بلورتر) الاستعراضية المعنوية « أى شىء يجوز » التى أعيد عرضها فى ١٩٦١ لتستمر أسبوعين وليس أكثر .

ولقد لحق الإخفاق أيضا بكل من (سام وبيلا سبيوك) وذلك فى مسرحيتهما « أغنية الربيع » (١٩٥٠) و « ملائكتى الثلاثة » (١٩٥٥) المأخوذة عن « طبيخ الملائكة » لصاحبها (البرت هاسون) . أما مسرحيتا « قبلينى ياكيت » المقتبسة عن مسرحية شكسبير « ترويض النمرة » — و « تحت شجرة الجميز » التى كتبها (سام سبيواك) فقد لقيتا قبولا من جماهير المسرح ، إذ نجحت الأولى على يدى (كول بورتر) عام ١٩٥١ ، ومنحت الثانية الممثل البريطانى (اليك جينس) دورا لم ينسه ، راح يمثله طوال مائة وتسع وثمانين ليلة .

وبالنسبة لـ (جورج س . كوفمان) و (هوارد تيمتشان) فقد اشتركا معا فى تأليف مسرحية « الكاديلاك الصلبة الذهبية اللون » (١٩٦٥) ، وهى هزلية تسخر من السلطات التنفيذية بإحدى الشركات الكبيرة . وقد كانت

المسرحية الوحيدة التى عرضت لـ (كوفمان) فى الحى الغربى بلندن فى عقدين ونصف عقد من ١٩٥٠ حتى ١٩٧٥ ، وأدت فيها الممثلة (ماجريت راذرفورد) دور السيدة المسنة المغناجة التى تصدت لعمالقة الشركة وسخرت بذقونهم . ولكن المسرحية لم يكن لها شان يذكر إذ توقفت بعد مائة وإثنين وأربعين عرضا .

ومن أشهر كتاب المسرح الأمريكيين الذين برزوا — على وجه العموم — فى الخمسينات وظهرت أعمالهم فى مسارح لندن (روبرت اندرسون) و (بادى تشايفسكى) و (وليام جيبسون) و (فرانك جيلروى) و (جور ڤايدال) . فلقد ترك (اندرسون) انطباعا طيبا بمسرحيته « الشاى والعاطفة » التى عرضت بنجاح على (المسرح الكوميدى) عام ١٩٥٧ ، بينما فشلت مسرحيتا « أنت تدرك أنى لا اسمعك عند تدفق المياه » (١٩٦٨) و « لم أغن أبدا لوالدى » (١٩٧٠) . وعرضت لـ (تشايفسكى) مسرحية « الرجل العاشر » — التى شهدتها لندن من قبل عام ١٩٦١ — مائة واثنتين وثلاثين ليلة ، بينما ظهرت مسرحية « مشته الجنس الآخر المستتر » — التى سبق أن عرضتها (فرقة شكسبير الملكية) فى (ذا الدويتش تثير) عام ١٩٦٨ — فى موسم مسرحى لندنى . وتالقت من بين أعمال (جيسون) مسرحيتان : « اثنان للنواسة » التى ظهرت فى عام ١٩٥٨ ، و « صانع المعجزات » التى عرضت فى ١٩٦١ . كما أسهم (جيسون) فى إعداد النص للمسرحية الموسيقية المأخوذة عن مسرحية الولد الذهبى » لـ (أوديت) عام ١٩٦٨ ، والتى استمر عرضها حوالى أربعة شهور . ومع أن مسرحية (جيلروى) « من ينقذ صبى المحراث ؟ » استمر عرضها سبعا وثلاثين ليلة على (ذاهابى ماركت تثير) لم تشهد مسارح العاصمة الانجليزية أفضل مسرحياته ، كما لم تنعم المدينة بمسرحية (ڤايدال) « زيارة لكوكب صغير » ، إذ توقفت بعد أسبوعين .

(٤) ادوارد اولبى وكتاب الستينات

وفى خلال الستينات وجد مسرحيون امريكيون جدد مكانا على مسارح لندن لأعمالهم الواعدة . كان من بينهم (مارت كرولى) و (جواز فيفر) و (جاك جلير) و (آرثر كوبت) و (ماراى شيزجال) وعلى رأسهم — بطبيعة الحال — الكاتب المعروف (ادوارد اولبى) . فدراسة (كرولى) البارعة والواقعية فى نفس الوقت للوطى نيويورك فى مسرحية « صبية الفرقة » (١٩٦٩) ، وكان لها تأثيرها على جماهير المسرح طيلة ثلاثمائة وستة وتسعين عرضا فى (ذا وندم ثيتر) ، حيث كانت من أكثر المسرحيات توفيقا وأوفرها حظا . وفى عام ١٩٦٥ عرض (مسرح الفنون)

مسرحية « آرنولد الزاحف » للكاتب (فيفر) لفترة قصيرة ، كما قدمت (فرقة شكسبير الملكية) مسرحيته « جرائم قتل صغيرة » (١٩٦٧) و « بارك الله » (١٩٦٨) . أما مسرحية (جلير) المعبرة عن موقفه المعادى لمدمنى المخدرات « الرابطة » (١٩٦١) فقد عرضت لفترة قصيرة على (ذا ديوك ثيتر) بـ (يورك) . وفشلت هزلية (كوبت) الساخرة « آه ياأبى ، ياأبى المسكين ، لقد خنقتك أمى فى الخزانة ، وأنا أشعر بالأسى » مرتين ، فلقد افتتحت فى عام ١٩٦١ على مسرح (ليريك) بـ (هامر سميث)

وتوقفت بعد ثلاثة عشر عرضا ، ثم أعيد عرضها فى عام ١٩٦٥ على مسرح (بيكا ديللى) لتستمر ثلاثا وخمسين ليلة . ولكن محاولة (كويت) المسرحية التى حظيت بشهرة فى لندن كانت مسرحية « الهنود » التى قدمتها (فرقة شكسبير الملكية) — فى موسم مسرحى — ثلاثا وخمسين مرة وذلك فى عام ١٩٦٨ . ولقد أخرج (مسرح الفنون) مسرحيتين للمؤلف (شيزجال) ، أولهما « بط وعشاق » (١٩٦١) وثانيتهما « لوف » (١٩٦٣) ، ولكن لمدة بسيطة كما لم تستمر طويلا مسرحياته ذات الفصل الواحد « النمر » و « الناسخون » عند تقديمهما على (ذا جلوب ثيتر) عام ١٩٦٤ .

ولقد كان (اولبى) الوحيد بين أقرانه الذى أكد نجاحه التجارى فى لندن فى فترة الستينات على وجه الخصوص . فأولى مسرحياته — التى كانت قد عرضت فى (برودواى) وأعنى « من يخشى فيرجينيا وولف » — افتتحت فى (ذا جلوب ثيتر) عام ١٩٦٤ ، وحققت دعاية كبيرة للكاتب لدى النقاد الانجليز ، واستمرت أربعمائة وتسعا وثمانين ليلة ، وهى أطول مدة تمتعت بها مسرحية أمريكية جادة فى لندن فى الفترة من ١٩٥٠ حتى ١٩٧٥ . أما مسرحياته الأخرى التى عرضت مسبقا فى (برودواى) ، فقد تم إدراجها فى المواسم المسرحية المختلفة . فقدمت (فرقة شكسبير الملكية) « توازن دقيق » (١٩٦٩) و « آليس الصغيرة » (١٩٧٠) و « قضى الأمر » (١٩٧٢) بنجاح منقطع النظير .

وهناك ثلاثة من أعمال (اولبى) الأصغر حجما صنعت اسمه قبل أن تهتم (برودواى) بأعماله ، حيث أقدمت عليها مسارح لندن التجريبية . فقدم (مسرح الفنون) فى عام ١٩٦٠ « قصة حديقة الحيوان » ، ثم أعاد (ذا ثيتررويال) بالحى الشرقى تقديمها بعد خمسة أعوام . وقدم (ذا روبال كورت ثيتر) « الحلم الأمريكى » و « موت بيسى سميث » سويا فى عام ١٩٦١ ثلاثا وعشرين مرة . ورغم أن مسرحية « من يخشى فيرجينيا وولف » هى الوحيدة التى لاقت قبولا لدى المسارح التجارية بالحى الغربى ، فإن أعمال (اولبى) جذبت أنظار الجماهير والنقاد ، مما جعل الجميع ينظرون إليه كأهم كاتب امريكى شق طريقه إلى القلوب جماهير المسارح البريطانية بعد (تنيسى وليامز) .

ومنذ منتصف الستينات فصاعدا شرعت مجموعة جديدة أخرى من الكتاب الامريكيين — الذين تمكنوا مثل (اولبى) من الوصول بأعمالهم إلى مسارح (برودواى) — فى تقديم

مسرحياتهم فى النوادى نهارا وفى بعض مسارح لندن الصغيرة . كان من بينهم (روبرت باتريك) الذى عرفته لندن من خلال « أطفال كينيدى » التى افتتحت فى (ذا كنجز ثيتر كلوب) عام ١٩٤٧ ، وتحولت إلى (مسرح الفنون) فى العالم التالى . كما ظهرت أعمال مسرحة أخرى فى لندن فى الستينات لكل من (دا بولنز) و (مايكل ماكلور) و (جين كلود فان ايتالى) . وفى السبعينات شهدت المدينة مجموعة ثالثة من الكتاب التجريبيين مثل (بيته ماكدالامى) و (تيرينس ماكنالى) و (ليونارد ميلفى) و (بيرى بونتاك) و (سام شيبارد) .

(٥) الهزليات الأمريكية

لقد أثبتت التجربة أن المسرحيات الكوميدية الأمريكية التى تفتقت عنها قريحة مؤلفى (برودواى) كانت أكثر نجاحا لدى عشاق المسارح الانجليزية وخاصة فى لندن . فكان التوفيق حليف كل من (جين كير) و (ايرا ليفين) و (ليام اوبرايان) و (جون باتريك) و (نيل سايمون) و (صموئيل تيلور) ، وفريق (جوزيف فيلدز) و (بيتر ديفراياز) . كما وفق آخرون مثل (جورج اكسلرود) و (ايب ناروز) و (توماس هيجين) و (ليونارد سبيجلاس) و (لزلى ستيفنز) و (ايرا وولتش) وفريق (جيروم لورانس) و (روبرت ى . لى) . وبرزت من بين أعمال هؤلاء الكتاب مسرحية (جون باتريك) « صالة شاى قمر اغسطس » — وهى تناول لرواية (ڤيرن شنايدر) — خاصة من ناحية عدد عروضها المسرحية . وأثنى النقاد على محاكاتها التهكمية الساخرة — الخفيفة الظل — ومع ذلك فلقد افتتحت المسرحية فى الثانى والعشرين من أبريل عام ١٩٥٤ على (هير ماجستيز ثيتر) لتتوقف فى الحادى عشر من أغسطس عام ١٩٥٦ بعد تسعمائة وأربعة وخمسين عرضا .

ولعل (نيل سايمون) — وهو أعظم المؤلفين الهزليين فى (برودواى) فى الستينات والسبعينات — كان أنجح كتاب امريكا فى لندن فى الستينات وأكثرهم انتشارا . فمسرحيتاه « تعال وأطلق نفيرك » (١٩٦٢) و « الإثنان الغريبان » (١٩٦٦) كانتا من روائع المسرح الكوميدى آنذاك ، كما استمر عرض مسرحيته « حافى القديمن فى الحديقة » (١٩٦٥) و « الجناح العمومى » فترة طويلة . وأسهم (سايمون) بالإضافة إلى ذلك بثلاثة نصوص لمسرحيات موسيقية : « الصغير أنا » (١٩٦٤) و « وعود وعود » (١٩٦٩) و « الإحسان الجميل » (١٩٦٧) ، نجحت جميعها بشهادة النقاد .

والهزليات التى عرضت فى لندن أكثر من إثنى عشر شهرا كانت من نصيب (جين كير) و (ليام اوبرايان) و (صموئيل تيلور) وفريق (جوزيف فيلدز) و (بيتر ديفراياز) . فمثلا مسرحيتا « نفق الحب » (١٩٥٧) لصاحبها (فيلدز) و (ديفراياز) و « الاوقت للرقباء » (١٩٥٦) لـ (ايرا ليفين) كانتا مأخوذتين عن روايتين شهيرتين . أما مسرحيات « السيد بينيباكر الرائع » (١٩٥٥) لـ (ليام اوبريان) و « سعادة صحبته » (١٩٥٩) لـ (صموئيل تيلور) و « مارى مارى » (١٩٦٣) لـ (جين كير) ، فكانت أصلية ومبتكرة ، وإن كانت مسرحية الأخير « اللمسات الأخيرة » (١٩٧٣) قد أخفقت تماما فى الوقت الذى استمر عرض مسرحية (تيلور) المعروفة باسم « لمسة الربيع » (١٩٧٥) ثلاثمائة مرة .

ورغم أن نقاد لندن لم يجمعوا على إطراء الهزليات الامريكية المنتجة فى لندن فالغالبية العظمى منهم قد استقبلوا تلك المسرحيات بترحاب شديد . ولعل أطول عرض حظيت به هزلية فى ذلك الوقت كان لمسرحية « سترات البيجاما » وهى من نوع الفارس ، التى افتتحت فى (هوايت هول ثيتر) فى عام ١٩٦٩ ، وتقمصت أدوارها ثلاث من النساء العاريات ظهرت واحدة منهن فى كل فصل . ولقد نتج عن هذه المسرحية التى كتبها (مويى جرين) بالاشتراك مع (دا فلبرت) — وهى تعتمد على « مومو » لصاحبها (جين دى ليتراس) عداء من جانب النقاد ، كما لم يحدث مع أى مسرحية أخرى . فصرح (جون باربر) فى جريدة « ذا دايلى تليجراف » أن « مناظر العرى فى المسرحية لم تنقذها من اسفافها »[٣] ، كما وجد (هربرت كريتزمر) — ناقد جريدة « ذا دايلى اكسبرس » المسرحية مقززة بشكل يصعب وصفه وحبكتها « مزيج تافه ممل »[٤] . ولقد أيد غالبية النقاد انطباع (كريتزمر) هذا ، ومع ذلك فالعرض استمر ألفين وأربعمائة وثمان وتسعين ليلة .

وبالإضافة إلى مسرحية « سترات البيجاما » ، جنت قلة أخرى من المسرحيات الكوميدية حصادا مخلوطا ما بين إطراء وذم ، مثل « زهرة الصبار » (١٩٦٧) ، التى اعدها (آبى باروز) عن عمل بنفس العنوان لـ (بيير باريليه) و (جين بيير جريدى) ، و « العمة ميم » (١٩٦٠) ، وهى من تأليف (جيروم لورانس) و (روبرت ى . لى) وهى تقوم على كتاب (باتريك دينيس) ، وأيضا « تطواف الزواج » (١٩٥٩) لـ (الزلى ستيفنز) .

وفى الوقت الذى نجحت فيه بعض الهزليات الأمريكية فى العاصمة الانجليزية ، فشل بعضها ، واستمر فقط ما بين مائة وخمسة وعشرين عرضا ومائتين عرضا ، كما فشل بعضها تماما فلم يعرض على الإطلاق . فكل من (ايرا ليفين) و (صموئيل تيلور) اللذين أحرزا نجاحا — كما سبق أن ذكرنا — فشلا فى إحراز نجاح مماثل ، كما أخفق (جون باتريك) على الصعيدين المادى والأدبى . وكان من بين روائع (برودواى) التى عرضت أقل من مائة مرة فى لندن مسرحية « مرة ثانية بالشعور » (١٩٥٨) لـ (هال كرنتز) و « الف مهرج » (١٩٦٤) لـ (هيرب جاردنر) و « الفراشات طليقة » (١٩٧٠) لـ (ليونارد جيرش) . ومن المسرحيات التى فشلت فشلا ذريعا

وهاجمتها جماعة النقاد مسرحية « كان بحوزة مارى القليل » (١٩٥١) لـ (آرثر هرتزوج) و (ميوريل هرمان) و (آل روزن) التى توقفت بعد خمسة عشر عرضا ، ومسرحية « كل فرد يحب الأوبـال » (١٩٦٤) لـ (جـون باتريك) واستمرت خمسة عروض ، وأخيرا مسرحية « السنون المستحيلة » (١٩٦٤) لـ (بوب فيشر) و (آرثر ماركس) — وهى قدمت ستمائة وسبعيت مرة فى نيويورك — التى توقفت بعد ستة وثمانين عرضا فقط .

(٦) المسرح الموسيقى الأمريكى

ولعل الهزلية الموسيقية كانت من أنجح فنون المسرح الأمريكى فى لندن خلال الفترة من ١٩٥٠ حتى ١٩٧٥ . فلقد وجد فيها النقاد البريطانيون والجماهير على السواء من المتعة والإثارة أكثر ما وجدوا فى الألوان المسرحية الأخرى . ورغم فشل بعض الأعمال الكوميدية الموسيقية على المستويين الأدبى والمادى فإن سجل الأعمال الرائعة حافل ، لا تضارعه أية محاولات أمريكية أخرى ، الشىء الذى جعل من الكوميديا الموسيقية أطيب وأحب الأشكال المسرحية الأمريكية فى لندن .

ولقد أسهم عدد من المؤلفين الموسيقيين وقادة فرق الكوميديا الاستعراضية بعروض شائقة أحبتها الجماهير على الفور وامتدحتها النقاد . فسيطر كل من (ريتشارد رودجرز) و (اوسكار هامرشتاين الثانى) على صنع المسرحيات الاستعراضية الغنائية ، سواء من ناحية عدد العروض أو من ناحية شعبية تلك العروض لدى مرتادى مسارح لندن . وتبعهم فى هذا المضمار (الآن جاى لرنر) و (فريدريك لووى) بأعمال موسيقية جيدة . كما قدم (بيرت باكاراك) و (الأفنج برلين) و (ليونارد برنشتاين) و (جيرى بوك) و (سى كولمان) و (جيرى ماكديرموت) و (كول بورتر) و (ستيفين شوورتز) و (ستيفين سوندام) و (ميـريديث ويلسون) و (روبرت رايت) هزليات موسيقية بارزة . فلقد كان لكل واحد من هؤلاء المؤلفين الموسيقيين عروض استمرت لأكثر من عام فوق خشبة المسرح .

وهناك ست من هذه الهزليات تخطت نسبة عروض كل منها الألف ، وهى « قصـة الجـانب الغـربى » (١٩٥٨) وبلغ عرضها ألفا وتسعا وثلاثين ، و « سيـدتى الجميلة » (١٩٥٨) وبلغ عرضها ألفين ومائتين وواحـد وثمـانين ، و « صـوت الموسيقى » (١٩٦١) وبلغ عرضها ألفين وثلاثمائة وخمسا وثمانين مرة ، و « عـازف كمـان فـوق السـطح » (١٩٦٧) وبلغ عـرضهـا ألفين وثلاثين ، و « شعر » (١٩٦٨) وبلغ عرضها الفا وتسعمائة وثمانى وتسعين مـرة ، وأخيرا « مفتـون بـالالـه » (١٩٧١) وبلغ عرضها ألفا ومائة وثمانية وعشرين عرضا . فلقد حظيت بشهرة عالمية كل من « قصة الجانب الغربى » التى ألف موسيقاها (ليونارد برنشتاين) وكتب كلمات أغانيهـا (ستيفين سونديايم) ووضع نصها الأوبـرالى (آرثـر لـورنتس) ، و « سيدتى الجميلة » التى الف موسيقاها (فريدريك لووى) وكتب كلمات أغانيها ونصها (الآن جاى لرنر) . ولكن « صوت الموسيقى » التى ألف موسيقاها (ريشارد رودجز) وكتب كلمات أغانيها (اوسكار هامرشتاين) ووضع نصها (هوارد ليندساى) ، وكانت أطول مسرحية موسيقية تم عرضها ، وجدت قبولا أقل حماسا من جانب النقاد . وكان هناك شبه إجماع على وجوده كل من « عازف كمان فوق السطح » ، بموسيقاها التى ألفهـا (جيرى بوك) وكلمات أغانيها التى كتبها (شيلدون هارنك) ونصها الذى وضعه (جوزيف شتاين) ، و « شعر » بمـوسيقاهـا التى ألفهـا (جـولت مـاكديـرمـوت) ونصهـا الأوبـرالى وكلمات أغانيها التى وضعها وكتبها (جيروم راجنى) و (جيمس برادو) ، وأخيرا « مفتون بالاله » بموسيقاها التى ألفها (ستيفين شوورتز) وكتب نصها (جون مايكل تيبيلاك) .

ومن المسـرحيات الاستعـراضية الضخمة التى لم تلق ترحيبا من النقاد « أغنية طبلة الزهور » (١٩٦٠) التى ألف موسيقاهـا ونصها (ريتشـارد رودجزر) و (جوزيف فيلدز) ، و « رجل الموسيقى » (١٩٦١) التى كتبها ووضع موسيقاها (ميريديث ويلسون) ، و « كاميلوت » (١٩٦٤) التى ألف موسيقاها (فريدريك لووى) ووضع كلمات أغانيها ونصها (الآن جاى لرنر) . ومن المسرحيات التى فشلت تماما « كانديدة » (١٩٥٩) لـ (ليونارد برنشتاين) و « فى ذات مرة فوق المرتبة » (١٩٦٠) لـ (مارتى رودجرز) و « كرنفال » (١٩٦٣) لـ (بوب ميريل) . وهناك مسرحيتان موسيقيتان لـ (هارفى شمت) هاجمها النقاد هجوما عنيفا وهما « غرباء الأطوار » (١٩٦١) و « نعم نعم » (١٩٦٨) ، كما حظوا من قدر كل من « فيوريللو » (١٩٦٢) لـ (جيرى بوك) و « رجل مثقل بالأخطاء » (١٩٦٨) لـ (جون كليفتون) و « نجم الجمال » (١٩٦٩) لـ (ستيف الآن) التى مثلت فيها (بيتى جريبل) دور صاحبة صالون الجمال الأسطورية فى الغرب الأمريكى .

ولقد تم إحياء وإعادة عرض أكثر من عشر هزليات موسيقية لكل من (فنسنت يومانز) و (كول بورتر) و (جورج جيرشوين) وآخرين غيرهم لم تلق منها توفيقا إلا اثنتان وهما « أغنية الصحراء » لـ (سيجموند رومبرج) التى ظهرت فى عام ١٩٦٧ وإن لم تستهو النقاد حينذاك رغم استمرارها على المسرح أربعمائة وثلاثة وثلاثين عرضا ، و « قارب العرض » لـ (جيروم كرن) التى تم إنتاجها عام ١٩٧١ ونالت شعبية كبيرة حيث عرضت على (ادلفى ثيتر) تسعمائة وخمسين مرة .

وآخر فنون المسرح الأمريكية التى شهدتها مسارح لندن على وجه الخصوص وكان لها تأثيرها على بريطانيا فى الفترة ما بين ١٩٥٠ حتى ١٩٧٥ هى ما يعرف بـ « الرفى » ، وهى عمل مسرحى يتألف من مزيج من

الحوار والرقص والغناء ويهدف عادة وفى المقام الأول إلى السخرية من الأحداث الجارية والأزياء السائدة . ولقد ظهرت مجموعة من هذه الأعمال فى حى غرب المدينة ، استقبلت الجماهير اثنتين منها بحفاوة مثل « الـمس واذهـب » (١٩٥٠) ، بموسيقاها التى ألفها (جاى جورنى) و (اسكتشاتها » التى كتبها (جين ولتر كيـر) ، و « الافتـراض » (١٩٦٢) ، وهى عبارة عن سلسلة من « الاسكتشات » المرتجلة أخرجها للمسرح (ثيودور فليكر) . كما بدأت اثنتان أخريان موجة جديدة من الأعمال المسرحية فى لندن ، تحوى الكثير من الإشارات الجنسية الصارخة ، بل الأدب المكشوف ، إذ تعرى بعض الممثلين تماما طيلة العرض ، كما حدث فى كل من « أقذر عرض فى المدينة » (١٩٧١) لـ (توم ايرين) و « دع اناسى يأتين » (١٩٧٤) لـ (ايرل ويلسون الابن)[١٥] . ومن الغريب أن هذه الأعمال لاقت نجاحا دون غيرها مع أن النقاد وجدوها خالية من اللمسات التهكمية أو الفتنة الجنسية .

إن عـدد الأعمـال المسـرحيـة الأمريكية التى خطفت الأبصار وشدت الانتباه فى لندن فى الفترة ما بين ١٩٥٠ حتى ١٩٧٥ ، باختلاف ألوانها على المسارح التجارية أو مسارح الدولة كانت بمنزلة المؤشر الحقيقى على اهتمام المنتجين البريطانيين بالمسرح الأمريكى . وغالبا ما شاركت الجماهير النقـاد استجابتهم لتلك الألوان المسرحية الأمريكية . كل ذلك أدى — فى نهاية المطاف — إلى انبهار بريطانيا شعبا ومسرحا وساحة نقدية بالدراما الأمريكية إلى حد لا يمكن نكرانه أو التغاضى عنه ◆

« الهوامش »

William T. Stanley, **Broadway in West End: An Index of Reviews of American Theatre in London** (London: Greenwood press, 1978).

(٢) افتتحت مسرحية « برودواى » على مسرح (ستراند) فى لندن فى ٢٢ ديسمبر ١٩٢٦ ، ثم تم نقلها إلى مسرح (ادلفى) فى ٢٢ يناير ١٩٢٧ ، حيث توقف عرضها فى ٣٠ يوليو . وكانت مجموعة العروض حوالى ٢٥١ . أما مسرحية « زهرة ايبيز الايرلندية » فقد استمر عرضها على مسرح (ابوللو) من ١٠ ابريل ١٩٢٣ حتى ٣٠ يوليو ، فأكملت بذلك ١٢٨ عرضا . وتم افتتاح مسرحية « آنا كريستى » فى مسرح (ستراند) فى ١٠ ابريل ١٩٢٣ وانتهى عرضها فى ٧ يوليو ، بعد استمرارها ١٠٣ ليلة . كما عرضت مسرحية « منظر من الشارع » ١٤٧ ليلة فى مسرح (جلوب) ابتداء من ٩ سبتمبر ١٩٣٠ حتى ١٧ يناير ١٩٣١ .

(٣) أنظر : Laurence Kitchin, **Mid-Century** (London: Faber and Faber, 1960), p. 56.

(٤) بعد افتتاح مسرحية « كلهم أولادى » على مسرح (ليريك) بـ (هامرسميث) فى ١١ مايو عام ١٩٤٨ تم نقلها إلى مسرح (جلوب) فى حى غرب لندن فى ١٥ يوليو عام ١٩٤٨ ، حيث توقف عرضها فى ١٨ سبتمبر من نفس العام ، بعد أن أتمت ١١٠ عرضا . أما مسرحية « موت بائع متجول » فقد افتتحت فى مسرح (فينكس) فى ٢٨ يوليو عام ١٩٤٩ ، وتوقفت فى ٢٨ من يناير فى العام التالى وكانت قد أتمت بذلك مائتين وأربعة عرض .

(٥) لمزيد من المعلومات حول هـذه النقطة ارجع إلى :

Lee Beltzer, The of Eugene o'Neill Thorntan Wilder, Arthur Miller and Tennessess Williams on the landan Stage 1945 — 1960 (ph. D. Dissertation: University of Wiscansin, 1965), pp. 443 — 71.

(٦) لقد انتهت عملية الرقابة هذه فى سبتمبر من عام ١٩٦٨ .

(٧) لقد توقف عرض « المجموعة الزجاجية » فى ٣٠ اكتوبر عام ١٩٤٨ بعد أن استمر حوالى ١٠٩ مرة . أما « عربة اسمها اللذة » استمرت من ١٢ اكتوبر عام ١٩٤٩ حتى ١٩ أغسطس عام ١٩٥٠ ، وأتمت ٣٢٦ عرض .

(٨) لقد علق (تنيسى وليامز) فى مذكراته التى نشرت حديثا على العرض اللندنى الذى قام بإخراجه (سيرجون جيلجود) قائلا : « لقد رأيت عرضا سيئا تماما كما كنت اتوقع . فمسرحية « المجموعة الزجاجية » أصعب من أن توضع على خشبة المسرح » . أما بالنسبة لمسرحية « عربة اسمها اللذة » فإن (فراتسيس ستيفنز) رئيس تحرير مجلة « عالم المسرح » وصفها قائلا : ثم أتت مسرحية « عربة اسمها اللذة » والعاصفة التى تبعتها . . فلقد اختلفت الآراء تجاهها ، فرفضها بعض من النقاد كعمل مفعم بالإشارات الجنسية الصارخة ورحب بها بعض آخر كسلسلة صحفية بعد أن تم صقلها . انظر :

Tennessee Williams, **Memoirs** (New York: Doubleday, 1975), p. 150.

وأنظر أيضا :

France Stephens (ed.), **Theatre World Annual** (London: Rockliff, 1950) , p. 10

(٩) أنظر :

British Theatre Review, 1974 (Eastbourne, England: Vanceofford, 1975), p. 207.

ولقد استمر عرض المسرحية من ١٤ مارس عام ١٩٧٤ حتى ١٢ اكتوبر فأكمل ٢٤٣ عرض .

(١٠) إن التواريخ التى نذكرها هنا بين الأقواس ونستعملها فى باقى الدراسة الحالية تشير إلى تاريخ عرض المسرحيات على مسارح لندن .

(١١) أنظر :

Andrey Williamson, **Theatre of Two Decades** (London: Rockliff, 1951), p. 155.

(١٢) لقد ظهرت مسرحية « رحلة الشتاء » فى (برودواى) تحت عنوان « فتـاة ريفية » .

(١٣) أنظر عدد الجريدة الصادر فى ٢٣ سبتمبر عام ١٩٦٩ ، ص ٢١ .

(١٤) أنظر عدد الجريدة الصادر فى سبتمبر عام ١٩٦٩ ، ص ٨١٤

(١٥) هناك عرض شابه تلك العروض وهو « آه ياكلكتا » لاقى نجاحا ضخما ولكننا لا نذكره هنا لأنه ليس عملا أمريكيا .

هيبة السيف

رواية : فؤاد قنديل
عرض وتحليل
قاسم عبد الأمير عجام

لكثرة ما تكررت ، أصبحت بعض التجارب اليومية وانعكاساتها فى وعى الناس أموراً بديهية .. كالقول بعدم صلاحية الرمل اساساً للبناء ، أو القول بحتمية الانهيار لخلل فى الأساس وهكذا . وتلك البديهيات تضيق من فرص التعامل مع العديد من التجارب الانسانية فنياً لدخولها دائرة المعتاد واليومى . لكن الفن يبقى من ناحية أخرى ، بقدر ما يتوفر له من يقظة واتقان ، قادراً على إدهاشنا بما فى تلك التجارب نفسها ، أو بعضها خاصة ، من طاقة على الايحاء لما تستوعبه من أمكانيات رمزية أكبر من أبعادها المعتادة كلما أضيئت من زاوية جديدة .

ففى قصة (السقف) التى كتبها فؤاد قنديل وأصدرتها الهيئة المصرية العامة للكتاب عام ١٩٨٤ كرواية ضمن سلسلتها « الابداع العربى » مثل لتلك الأعمال التى تقوم على حدث يمكن أن يتكرر ويمكن أن يفسر باحدى تلك البديهيات المستخلصة من التجارب الانسانية . فالحدث الأساسى فى القصة يتركز فى تسرب مياه جوفيه إلى أسس قصر كبير مما يجعلها أضعف من أن تحمله فيأخذ البناء بالهبوط تدريجياً .. وكما فى هذه الحالة تقرر الجهات الفنية اخلاء القصر من سكانه ! وهو حدث أصبح مع تكرار انهيار المبانى لسوء التنفيذ أحد الموضوعات الصحفية المتكررة . غير ان القاص فؤاد قنديل استطاع أن يشحن قصته بدلالات لم يعد البيت معها بيتاً ، ولا صاحبه مجرد مالك يعتز بملكية عقار فاخر .. بل واستطاع ذلك دون خروج على الدائرة التى يتحرك فيها ردّ الفعل الواقعى على مثل تلك الحوادث ، مستفيداً مما يمنحه البيت كمأوى أو مكان للسكن من ايحاءات ودلالات ، وماله منها بوصفه بناء بكل ما يعبر عنه البناء من قواعد ومستلزمات ، مضيئاً تلك الدلالات من خلال ادارة أو متابعة حركة الحوادث التى فجرها الحدث المركزى ، ومن خلال الحوار واستبطان الشخصية المركزية للقصه ، مما جعلنا ازاء حادثة واقعية ورمزية معاً وبحاجة لقراءة موازية تنطلق من الواقائع وتستضىء بايحاءاتها ، لتلقى كامل رسالة القصة الفنية والإجتماعية . فقد تابع القاص بطله ، صاحب البيت منذ أن هزته مفاجأة تحطم زجاج البيت وتعذر فتح أبوابه حتى يأسه من حل للمشكله مروراً بمساعيه لدى الجهات البلدية ومحاولة اصلاح ما يمكن اصلاحه .. مما منح قصته بساطة وتلقائية فائقتين ، لكنهما تغريان دائماً برؤية ثانية لحركة البطل بين نسيج العلاقات المحيطة به والتفكير بأشياء غير التى يرويها ـ فالقصة مكتوبة بلسان المتكلم ـ وسنرى أن الراوى ليس إلا انساناً يواجه قدره محاصراً بخطر وشيك وسط تحلل الآخرين من مسؤولياتهم وعدم مبالاتهم بما يهدده وأسرته من مخاطر لا يجهلونها بل على العكس يتخذون من محنته تلك موضوعاً لتندرهم رغم انها قد تحل بأى منهم بهذا الشكل أو ذاك ! ولن تنتهى مساعيه لدى أولى الأمر إلا بقرار يصف المحنه ثم لا شىء إلا الأمر بمغادرة المنزل حفاظاً على حياة الأسرة ! اما أين تذهب الاسرة فى عز أزمة المساكن فتلك قضية الراوى وحدة !!

فما دامت أسس العلاقة الإجتماعية قد افتقدت عناصر الصلابة والشد فان الانهيار قادم لا محاولة « وبشكل يكاد يكون منتظماً » ويمكن رؤيته فى غربة الانسان عن مجتمعه الذى لا يصغى إلى شكاته مما يضعه تحت وطأة الاحساس بالخطر وكأنه « شخص حكم عليه بالاعدام بلا جَريره » ص ٣٥ . رغم شعوره بان محنته توجب له « كل عطف البشر » ص ٣٥ ، الا أن مفاصل المجتمع الرسمية والأهلية لا ترى ذلك . فالمجلس البلدى يرى أنه اخلى مسؤوليته بمجرد تشخيص الحالة واصدار الأمر بمغادرة البيت ! ص ٣٦ . فكأن تحلل المواد الصلبة للأساس هنا كناية عن التحلل من المسؤولية الإجتماعية تحت أية ذريعة « كأن كل الناس وحتى العلماء منهم أصابهم الجهل فجأة » ص ٣٧ . وأى جهل أقسى وانكى من التساهل فى انهيار بناء شامخ من الذكريات والتاريخ والتجارب وهى مما ينطوى عليه البيت الذى بدأ يغوص فى الأرض مفتقداً فى اسسه الصلابة وعوامل الشد !

وهكذا يزداد الخطر ثقلا وقسوة بازدياد الجهل والتجاهل والتحلل من المسؤوليه ليحكم طوق الغربة حول من يتحسسه ، ولذا جاءت فصول القصة اللاحقه ـ وهى مشاهد أكثر منها فصولاً ـ لمتابعة حركة البطل فى دائرة الحصار معززة الرمز الذى أصبح يجسده البيت الذى يغوص فى أرض هشه ، كاشفة عن عرى الانسان فى مجتمع يستبدل المسؤولية بالتجاهل أو التندر والتبرير مما يرغمه على حلول لا يقتنع بها . فالبحث عن مسكن بديل مرفوض من حيث المبدأ بالنسبة للراوى لأنه يرى حياته وجذره الانسانى فى بيته

الذى شهد تاريخه كله ، لكنه ازاء الاحباط أو التثبيط الذى يواجهه يضطر للتفكير بمنزل بديل ثم يحاول البحث ايضاً . وتلك صورة من صور تزييف الاراده البشرية .

حتى الماضى الذى كان ينطوى على ثراء يوفر الاتزان النفسى والاحساس بالانتماء ، يطل على المحاصر فى محنته وقد لبس لبوس السخرية من عجزه عن تحويل القوة أو صدها معمقاً مرارة السخرية التى كانت تتحول إلى مواجهة كلما هبطت صورة الجد مع الحائط لكنه لا يملك ازاء تلك المواجهة إلا الهرب بصورة الجد والقصيدة القديمة المكتوبة بماء الذهب حرصاً على جذوره من التحلل تحلل الاسس المرتخيه لعله يتواصل معها ثانية .

والحق أن هذه الوقفه ازاء نص القصيدة القديمة وصورة الجد كانت أحدى وسائل تأكيد رموز القصة ودلالاتها ، ولعل قراءة متأنيه للقصيدة القديمة توضح عناصر المحنه التى تجر بالبناء إلى الهاوية (ص ٤٦ ـ ٤٨) . حيث التحدى الذى يجعل الحقيقة هى الحياة بل هىَ الأفضل !

وإذا كانت القصة بذلك قد وضعت محنة بطلها فقد تجاوزت ذلك إلى اتخاذ موقف منها .. وبنفس الطريقة التى رسمت تلك المحنه ، أى متابعة البطل وهو يتحرك فى دائرة رد الفعل مركزاً على صورة ما بعد هبوط السقف محملاً ايانا كقراء مسؤولية المقارنة والتأمل فى صورة ما قبل الهبوط ليتحدد الموقف ..

فقد انتقل الراوى واسرته ، ازاء الاصرار على البقاء فى البيت والسعى لاصلاحه ، من ملامح العيش فى عصر الكهرباء إلى ممارسات وطرائق العيش فى عصر الظلام ! فبعد اللمبات الكهربائية تعود الاسرة إلى مصباح الكيروسين حيث لم يعد البيت صالحاً للتأسيسات الكهربائية (ص ٤٩) ، وبعد الاستحمام بالدوش يضطر إلى صب الماء بكوز من الصفيح !

انها ردة تخلف كما نرى ، وهذا مفتاح موقف القاص . انه يقرن الانهيار الإجتماعى بالرده حيث تصبح محنة البطل مجرد مسخرة لزملائه ومساعيه للتحرر منها مسخرة أكبر مستنفذين « كل قدراتهم على الضحك والاضحاك » ، وبمرور الوقت أصبح الأمر لا يعنيهم فى شىء . وهذا هو حالهم فى كل ما يواجههم من مشكلات أو احداث » ص ٥٠ . وليست تلك السلبية سمة الناس فحسب وانما هى سمة المؤسسات والمنابر أيضاً . فلا الصحف اهتمت ولا المساجد ولا الكنائس التى اشتكى لها البطل « فماذا يضير العالم اذا هبط سقف أحد المنازل » .. وحتى أولئك الذين اهتموا به نصحوه بالبحث عن بيت غيره فى « بلاد الله الواسعة » ص ٥٢ ! وهكذا يتكفن الغريب بالصمت تسكن قلبه بضع يمامات سوداء ! حيث نفى الانسان إلى صقيع الغربة هى حصيلة التحلل من المسؤولية الإجتماعية وحيث تتحول يقظة الانسان الذى لم يستهن بالخراب إلى سجن كبير وإلى منبع للفزع والمتاعب لأنها صرخة فى واد مادام الآخرون يلوكون الاسترخاء والاستسلام ، وهى صرخة آثر القاص ان يعبر عنها بصورة اقرب للشعر (ص ٥٥ ـ ٥٦) وكثيراً ما كانت الحاجة للبوح شعراً هى التعبير الأكثر ملائمة للراوى عن محنته وغربته .

والحقيقة ان كثافة الشعر وروحه كانتا ملجأ للراوى كلما عاد إلى نفسه بعد جولة من جولاته الخائبه بحثاً عن حل مما أبقى جوهر القصة القصيرة هو المهيمن على (السقف) رغم ان المؤلف يسميها رواية .

لاسيما وانها استمرت استكشافاً لدواخل نفس بشرية فى مواجهة معذبيها بالأهمال والتجاهل . حقاً انها ، أى القصه ، اشارت إلى ما يحيط بتلك الذات المحاصره ولكن من خلال تأكيد الحصار نفسه باستكشاف دهاليز اضافية فى الانسان المحاصر مما جعل استطالتها دوراناً لولبياً متصاعداً حول محور واحد تتعزز ماهيته فى خاتمة كل دورة . وشيئاً فشيئاً تتضح مفارقة مرعبه تكون هى والشكل اللولبى بناء القصة ومصدر ايقاعها صعوداً وهبوطاً . فالاتجاه الهابط يمثله غوص البيت فى الأرض وتراجع الاهتمام بخطر ذلك على الأسرة ركوناً إلى المعتاد وتهرباً من المسؤوليه . والاتجاه الصاعد ليس إلا قلق البطل وتصميمه على ايجاد حل لكن مصدر الرعب ان الاتجاه الهابط يستمر هبوطاً بينما لا يمثل الاتجاه الصاعد الا غلياناً يذهب بالروح بدداً وابتعاداً عن الحل المنشود ! وما بين قطبى الاتجاهين يمكننا تلمس مفردات تلك المفارقة فى كل دورات القصة أو مشاهدها مكونة جواً من الصراع الذى يضمن حضور القضية الاساسية حتى صفحة الختام ..

فالمفارقة فى قرار المجلس البلدى باخلاء البيت انه يقوم على الحرص على حياة ساكنيه ، ولكن اية حياة بقيت لمن اقتلع من ماضيه مطروداً فى الوقت ذاته من ملامح عصره ونداءاته ؟ وهل يستطيع أن يحفظ حياةً من يرى مسؤوليته فى تشخيص الخطر فحسب !

المفارقة الأخرى تجيب عن تساؤلاتنا هذه .. فقد جاء الحل الذى اقترحه المجلس البلدى بوضع أعمدة جديدة لمنع البيت من الهبوط ليزيد من تضييق الفسحة التى بقيت للأسرة دون ان تنجح تلك الأعمدة فى ايقاف الهبوط ! وانما على العكس ازداد معدّل الهبوط رافضاً الحديد كما يرفض الجسد الحى الغريب الدخل !

(ص ٦٦) إذ ماذا يستطيع الحديد أن يفعل ما دامت عوامل السقوط تشد البناء كله إلى الهوه لأنها هى الأساس ؟ لا شىء إلا زيادة ثقل المحنة فكأن الحديد هنا كناية عن تناقص الفراغ المتاح للاسره حتى لم يعد لها بعد وضع الأعمدة إلا دخول البيت زحفاً على أربع !! وكأن تلك المفارقات لم تكف فيأتى المجلس البلدى ليضيف لها المزيد بقراره اخراج الاسرة من البيت باستعمال القنابل المسيله للدموع ! (وطبعاً حفاظاً على حياتها) فيكمل المكابره البيروقراطية التى تحاول نفى الخطأ بخطأ جديد ! وهل خراب الحياة الا حين تنظمها هذه المكابرة نفسها ؟ !

وكالباحث الذى يستوفى حجج بحثه تأتى دورة اللولب الأخيرة تصعيداً للبحث عن أية كوة أمل ما دام حب الحياة يقاوم ويتوثب ، فيأتى الحل هذه المرة من تجربة اخرى .. إذ اقترح صهر البطل ، وهو استاذ فى جامعة كاليفورنيا ، هدم السقف وبناء بيت جديد ووضع التصاميم اللازمة لذلك ! غير ان الحل لم يكن الا تفاؤلاً خادعاً إذ كان السقف عصياً على الهدم !!

أما لماذا ؟ من اين له تلك القوة ؟ فهذا ما لا يوحى به القاص ولا يفتح نافذة لتفسيره الا اذا اتخذناه رمزاً لضخامة البناء الإجتماعى الذى لا تهدمه جهود فردية مهما توسلت بتقنيات حديثه ! فما العمل ؟

كانت مشورة الاستاذ ان يترك السقف يكمل هبوطه ليكون أرضاً للبناء الجديد . لكن ذلك استمراراً للمحنه بشكل جديد فقد أصبح عليهم مغادرة ما بقى من البيت من فسحة بعد أن اتخذت شكل الرحم وأهل البيت عادوا أجنة

فيه تتنفس بقدر وتتحرك بقدر (ص ٦٨) ! غـادروا إلـى الحديقة وهم بذلك كمن يتنزع من الرحم عارياً فكأن انتظار نهاية الخراب استمرار للعرى وانقطاع عما بقى من جذور الاحساس بالدفء الذى يوفره الانتماء إلى خيمة من الذكريات تغوص فى الوعى كما الاصالة ! لأنه انتظاراً للمجهول ! مثلما يولد الانسان ليبدأ شوط المجهول. لكن الهم لم يتزحزح فقد توقف السقف عن الهبوط !! نعم هكذا ! فما لم يقم على اساس ليست لسلوكه قواعد يمكن التخطيط على ضوئها ! ان توقف الهبوط عودة لتأكيد غرابة البناء الهجين ..

لا يبقى قـائما ولا يهـدم بسهوله !! ثم يتـوقف بين الهبـوط إلى الهاويـة وبين الاستقامه ويبقى الانسان مبتلى بذلك البناء ورعبه ! والبلاء هنا مقيم بفعل مشورة من خارج التجربة !! بل لعل المراهنه على تلك المشوره بالنقل يزيد المحنة ثقلاً إذ يحمل الخيبة وعوامل اليأس ! فكيف وقد توقف الهبوط على ثلاثين سنتيمترا عن الأرض ! فاية مسافة هذه؟ لعلها حقيقة ما يفصل بين الأرض الثابتة والبناء الاجتمـاعى الـذى يسطرد الانسان. أو لعلها ايضاً (قامة الحلم بخلاص تحتمله مشورة لا تستوعب متاهات التجربة، بل هو الوهم الذى يورث المهانة «أدركت حجم المهانه فبصقت على الأحلام الهشه» ص ٨٩ ويشدد الغربة. فقد عاد صهر الراوى إلى جامعته عاجزاً عن المشورة وتركه الجميع لمحنته الا ولديه .. بشارة أمل بجيل آخر ..

ولا شىء مستحيل كما يرى جمال أحد ولدى البطل، بل لابد فى هدم السقف كما يرى مجدى ولده الثانى، وكما يتفقان على ذلك ! وهو خلاصة لتجربة الناس المعاشة .. مادام الاساس مختلاً فلابد من هدم البناء ! ودون ذلك ليس الا وهماً أو هو الكذب فى صورة الحلم إذ لا يمكن البناء على سقف معلق فى فراغ.

وبتلك الوقفه عند رؤية الجيل الجديد تفتح القصة أو تشير إلى أفق المستقبل وتضاء مرة أخرى كل ايحاءاتها السابقة التى توزعت على سرد القصة وحوارها ومنولوجها الداخلى وكانت كافية تماماً، وقد أصبحت جزء عضوياً من البناء الفنى، لأن تحمل وتوصل رسالتها دونما مفاتيح خارجية كتلك التى وضعهـا القاص اقتباساً عن اعلام فكرية أو فنية فى مدخل كل مشهد لتوحى بمضمونه أو مضمون الدوره اللاحقه. فقد افتتح المشهد الأول بمقتطف من مسرحية هنرى السادس لشكسبير ليوحى بان الانفجار أعمق مما قد يظهر .. ويفتتح المشهد الثالث بمقتطف من مسرحية الحلاج لعبد الصبور ليوحى باشتداد الحصار، ومن (جنتر آيش) اقتطف مفتتح المشهد الرابع عن عزاء الأشجار ليوحى بثقل الحديد الذى رأينا فشله فى علاج محنة البطل .. وهكذا.

لقد كان على القاص ان يثق بادواته مادام أتقن توزيعها لتشكل الصورة وموحياتها. فقد اعتمد ضمير المتكلم اسلوباً للخطاب ليتيح للبطل حرية البوح واقتناص دواخل نفسه والنظر فيما حوله .. حتى اننا تعرفنا عليه من خلال لغته وحدود رؤيته وحركة افعاله دونما تقديم تقريرى يتولاه القاص، وبذلك ازدادت قصته كثافة وأضفت عليها لهفة بطلها للخلاص ايقاعهـا المشدود المتسارع مؤكداً ان القصة القصيرة قادرة على استشراف أبعد الأفاق والتقـاط أعمق الرغبات حتى لو استكثر عليها كاتبها ذلك فأسماها رواية.

أجـل .. فالسقف قصة قصيرة بنية وتكتيكـاً، وان استطالت فلكى تترك انسانها المتوحد يدلى بافادته كاملة عن غربته وحصاره بعد استنفاذه طاقة الصبر والحلم بينما كانت حلقات الحصار تضيق عليه، وهى الـفادة منحت القصـة طولها .. وايحاءاتها أيضاً.

الكـاتب بين التجربـة المعـاشـة فى القـريـة والابداع

الليـل الـرحم قصص : محمـد روميش

عرض وتحليل : حسين عيد

كثيرهم الكتاب الذين تناولوا القرية المصرية فى اعمالهم الابداعية، لكن قليلا منهم من غاص إلى اعماقهـا بصدق، ملتحما بترابها وطينها، متقبلا كل ما فيها بوله، حتى قبلته القرية عاشقا متيما لها، فاسبغت عليه نعمتها، وفتحت له مكنـون اسرارها، ليعترف منه ما شاء له الهوى.

من هذا النوع النادر من الكتاب، كان محمود روميش فى مجمـوعته القصصيـة الوحيـدة «الليل .. الرحم»[1]، حين قدّم فنا مركبا، احتوى فى جانب منه على بانوراما مجسّمة لابعاد المكان الخارجية فى القرية بأدّق تفاصيلها، وكشف على الجانب الآخر، رؤيويا — دائرة الحياة (الداخلية) الحزينة لبشرها وما يعتمل فى نفوسهم من افكار ومشاعر، مبلورا فى النهايةرؤيته لحياة الانسان على الارض بشكل عام.

كيف تم تشييد جانبى هذا البناء الفنى؟

وإذا كان الكاتب بهذا الثراء الفنى، فهل يوجد فى ابداعه ما يفسّر توقفه عن الكتابة ؟

التجسم المـرئى لابعـاد المكان :—

شاد محمد روميش بنـاء قصصه الفنى على محورين اساسيين اولهما

التجسيـد المـرئى ، أو الحضـور القوى لابعاد لمكان الخارجية فى القرية ادّق تفاصيله ، ساعده على حقيق هذا التجسيم عدد ن العوامل هى : الوحدة لفنية المتكاملة لقصص لمجموعة ، الاستفادة من قنيات الفن السينمائى فى قديم زوايا الرؤية والاعتماد لى الصورة ، توظيف لغة سيطة ، سلسلة ، ذات اموس هائل مستوحى من فردات البيئة ومن خبرات ميشية واسعة بالقرية ، مع هم واع لطبيعة المكان ، استيعاب كامل لطقوسه شعائره وعاداته وموروثه شعبى .

وسأتناول كلا من هذه ـعوامـل بشىء من تفصيل .

ـوحـدة الفنيـة لقصص مجموعة :

جاء اختيار الكاتب لقصصه سبع التى كونت المجموعة فتيار موفقا ، لانها شكّلت فيما نها وحدة فنية ، تكاملت فيما نها ، لتبعث الحيوية فى حياة ية معينة بذاتها ، هى قرية تلبانـة) ، وتشيـد اركـانهـا مختلفة ببساطة متناهية .. انها اطة الفنان التى تُظهر عمله نويا تلقائيا ، لكنهـا تُخفى راءها جهدا شديدا ، انها واقعية تناول ، التى تقنع القارىء بالمهارة فى تقريب الحقيقة طبيعية للاشياء إلى ادنى حد مكن بـواسـطـة الكلمـة او صورة »[2] حتى يبدو بأنّ ما تقدمه نصص هو الحياة الحقيقة فى نرية ، فهى تقدم الجزء لتوحى الكلّ ، حتى بـدت قصص مجموعة فى — فى النهاية — وكأنها نصّ واحد طويل ، تعدّدت فيه زوايا التناول .

تعدد زوايا الرؤية :

استفاد محمد روميش من تقنيات الفن السينمائى فى خلق حضور قوى ، او تجسيد مرئى لابعـاد المكان ، من خـلال استخدامه لتعدد زوايا الرؤية وفن المونتاج او القـطـع والانتقال الزمانى والمكانى ، فى تقديم مشاهد متتالية تعتمد المشهد (أو الصورة) وحدة للبناء ، وان جاروه احيانا صوت الـراوى التقليدى معقبا أو معلقا على الاحـداث . والامثلة عـديـدة سأعرض لبعض منها من قصة « النشيد من الافق الغربى » .

تبدا القصة بمشهد افتتاحى لحقل الوسية فى الظهيرة من خلال لقطة بعيدة .. ثم توارى الجحيم ..

كانت تصبّه الشمس ، فتصنع الحقل .. حقل الوسية الواسع ، فرنا كبيرا ، يشوى ما به من ناس .

من بعيد .. من حيث تلتقى السماء بحقل القطن .. اقبلت نسمات .. تجفف العرق تعانق رؤوس الشجيـرات .. تموج اللوزات المتفتحة بلونها الابيض الشاعر ، فيبدو القطن بحرا .. كبيرا صاخبا .. يغطى الزبد صفحة مائه .. »(ص ٧)

هذه اللقطة البعيدة تبقى على العلاقة بين الناس وما يحيط بهم ، وهى تصور من مسافة كبيرة « وتستخدم ايضا كاطار مكانى لتحديد اللقطات الاكبر وهى لهذا السبب تسمّى احيانا (اللقطات المؤسّسة) »[3] وهى هنا تؤسس لعلاقة اساسية تسود غالبية قصص المجمـوعـة ، وهى اضـطـرار الفلاحين للعمل كاجراء فى حقل الوسية من اجل لقمة العيش ، وهى لقطة موحية فهى تمثل حقل الوسية ، وكانه فرن يشوى ما به من ناس ، حتى غدى قطعة من الجحيم (جحيم الاستغـلال البشرى) من ناحية ، لكنها من ناحية اخرى تبرز من طيات هذا الجحيم ، محصول القطن المنتج وقد تحوّل بشكل جمالى إلى بحر صاخب يغطى الزبد ماءه .

يلى ذلك (قطع) ، وانتقال إلى مشهد آخر ، عبارة عن لقطة كبيرة (مشتقـة من المشهـد السابق) لوجه بطلة القصة « ست ابوها » .

.. وابتسمت « ست ابوها » وهى تتخفف من الخرق التى تلفها فوق راسها وحول رقبتها عازله اشعة الشمس من ان تحيل وجهها التفاحى البشوش ، قطعة فحم .. » .

ان اللقطة الكبيرة (تضخم حجم الشىء ، مثات المرات فانها تميـل إلى رفع اهميـة الاشياء ، وتوحى فى الغالب بمغزى رمزى) والمغزى هنا سيتضح فيما بعد . لان « ست ابوها » تحافظ على جمال وجهها من اجل « ابراهيم » وعندما تفقده بعد ذلك ، فلن تهتم فى نهاية القصة بالحفاظ عليه فتحرقه الشمس كما ان ظهور وجهها « التفـاحى البشـوش » يـوحى بالاقبال على الحياة ، والتطلع المتفائل إلى المستقبل .

قطع ، ليتسع المشهد ويظهر ابراهيم داخل الكادر فى لقطة متوسطة .

« ... واطال ابراهيم تامل ست أبوها ، واسقط فى قلبه ، ملاحة البنية .. ووقف بعينيه على خديها المتوردين .

— ست ابوها مش للغيط بااولاد .. »

هذه اللقطة الثنـائية بـدت « كطريقة لتوكيد سيطرة شخص على آخر ، فاظهرت مشاعر ابراهيم نجاه « ست ابوها » بما يقوده للانتقال تلقائيا ليحدّث نفسه معجبا بفتاته وبانها لم تخلق لشقاء الغيط ، وبذلك تكون هذه اللقطة تمهيدا — منطقيا — للانتقـال مباشرة إلى الحلم بالزواج منها :

— قطع ، مونتاج مكانى ، اى الانتقال من المكان الحالى إلى مكان آخر : « رآها بكرت فى داره .. كنستهـا وجيرءا من الحارة .. ملأت البلّاص من الترعة ورجعت فى يدها حزمه حبأ بحر .. معطر .. تقربه إلى انفه .

— قوم ياابراهيم الشمس علو الدنيا .

— ياشيخة سيبينى شويه .

— وحياة سيدى ذى النون م اسيبك .. »

هذا المشهد / الحلم يتداعى منطقيا عند تطلعه إلى حبيبته ، فيـراهـا فى بيت الـزوجيـة المرغوب ، تباشر مهامها المنزلية وتداعبه .

لكن الواقع يعود قاسيا يلّح ، ليقطع الحلم ، بمشهد آخر للقطة قريبة .

واعتـرضت يـاق ابـراهيم شجرتا قطن تشابكت فروعها .. شقّ طـريقه وسط الاغصـان المتشابكة .. احسّ اللسع ونقط دم صغيرة قانية .. متجمعة على ركبتيه مسح الدم بقطعة قطن دسّها خلسة فى عبّه .. »

كل هذه المشاهد المتتابعة ، ذات اللقطات المتنوعة ، لجزء من صفحة البداية لقصة « النشيد من الافق الغربى » تصوّر بشكل مقنع حضورا مجسّما لجزء منْ واقع القرية ، مستفيدا من تقنيات الفن السينمائى .

مثال اخر لتأكيد هذا المنحى ، من قصة « طرح المجد » التى تقـدم شخصـا تعلق بـوهم الماضى ، كسبيل لمجد عابر ، فرفض معايشه زوجته ورفض القرية ، عاجزا عن التواصل مع اىّ منهما ، فلفظته زوجته وعاملته القرية كمن به (لطف) ، فقرّ رأيه على الانتقال من القرية باحراقها ، فيكون الاداء الفنى فى هذه القصة / المشهد والرجل واقف فـوق سطح المسجـد الحجرى . هنا تكـون زاوية التصوير هى لقطة (نظرة الطائر) التى تشتمل على المشهد وصورا

من فوق الراس ، فهو ينظر إلى القرية وبيوتها من عل ، وهذه اللقطة تمكّن من « الجحيم فوق المشهد كآلهه متكاملة العظمة . في الواقع توحى اللقطة بقوة بالمصير والقدر المحتوم . الناس المصوّرون يظهرون بحجم النمل تافهين وفى قبضتنا تماما » .

هذه اللقطة مناسبة تماما للحالة النفسية لبطل القصة ، الذى يشعر بنفسه متكامل العظمة فوق هؤلاء الفلاحين (التافهين) — كما يفكر بهم — وانه يمتلك مصيرهم بيده لانه قرر احراق القرية .

توظيف لغة بسيطة :

اللغة هى اداة الكاتب المبدع فى مجال الادب الذى يعتبر « الوسيلة لتوصيل التجارب . والتجارب نفسها لا تحدث على صورة الفاظ ، وتجارب المؤلف يجب ان تترجم إلى الالفاظ التى هى رمز لها لكى يستطيع القارىء ان يحيل هذه الرموز بدوره إلى تجارب ، وفى كلا الحالين لابد من تخيّل تلك التجارب »[4] .

لغة قصص محمد روميش لا تميل إلى التأنق اللغوى ، بل هى لغة بسيطة ، سلسلة تضىء انتماء الكاتب لقريته ولناسها البسطاء ، فكان منطقيا ان ينعكس هذا الانتماء فى استخدامه لغة حياتهم اليومية مضمخة بقدراته الفنية ، لتتناى معبّرة عن عالم القرية فجاءت مفرداته دقيقة واضحة ، مركزه مشحونه ، موجزة تمتلك فى تتابعها ثراء امتداد غيطان الريف ، وتستلهم جماليات نحتها من ارضية واقع القرية .

دراسة اللغة فى هذه المجموعة تحتاج إلى بحث كامل ، لكننى ساكتفى بالقاء بعض الاضواء الكاشفة على اهم ملامحها . .

« الشمس هناك على مدد الشوف ، كجفرة مملوءة بالأوالح المتوهجة . . وهى لقربها تستطيع — كما يقول عم زناتى — ان تحفظها بيدك . . ابو قردان عائد ، ليقضى ليلة فوق اشجار الجميز العجوز حول قريتنا ، جماعات ، كأثواب القماش الدبلان تحملها الرياح فى الحقل ، خرج الناموس . . » (ص ٤٣) .

انظر لهذا الافتتاح القوى المتفجّر لقصة « الليلة الجابة » وبالكلمة / الاسم « الشمس » ، ثم التوقف عندها مستدركا « هناك » (وكأنها ليست اى شمس ، وانّما شمس محددة ، معرّفة ، فى موقع معين) ثم التوقف ثانية ، منبّها ، موقظا حواس القارىء ، ليستطرد — بعدها — منمّيا ايقاعاً متصاعداً « على مدد الشوف » .

انظر لهذا التتابع الموسيقى ، المتنامى ، بجرسه الهادىء ، النابع من نبت القرية . انه لم يقل « على مدى النظر » او « على امتداد النظر » بل نقلنا مباشرة إلى جو القرية ، ليكتمل (احياء) المعنى بتشبية مستمد من البيئة ، حين بدت الشمس « كحفرة مملوءة بالاوالح المتوهجة ، ثم يضيف إلى هذا التشبيه تشبيها اخر ليؤكد قربها الشديد او هو يبالغ فى تقريبها كعادة اهل الريف — بانك يمكن ان تخطفها بيدك . وانظر ايضا لاختيار فعل (تخطفها) لاننا نتّمنى جميعا لو نمتلكها او نقتنصها بمعنى اصح . . ثم يضع الكاتب نقطتين ، ليتيح للقارىء ان يترثب خلالها قليلا ، لينتقل بعدها إلى ملمح آخر داخل اطار نفس الصورة عن ابى قردان .

ويجب ان يلاحظ القارىء ان كافة تشبيهات محمد روميش نابعة من البيئة القروية كمشهد « ابو القردان » الذى شبّهه باثواب القماش الدبلان التى تحملها الرياح ، ولا يفوتنك تكرار كلمة « جماعات » التى تعطى ايقاعا حركيا ، كحركة للطيور خلال طيرانها او حركة تتابع افواجها .

نفس هذا الملمح نجده عندما تتذكر احدى الشخصيات بيوت عائلة السوالم « التى سمع من ابيه انها قامت كالنبات الشيطانى » (ص ٥٤) .

هنا تشبيه يوحى بعدم شرعية بيوت عائلة السوالم ، وان ثراءها قام على غير حق . وانها احتلت مكانتها فى للقرية دون استحقاق او عرق ، تماما كما النبات الشيطانى الذى — يبزغ فجاة دون مبررات ، ودون ان يضع احد بذرته او يمهد له الارض ، وأيضا يحتل مكانا غير مناسب .

كذلك يكون منطقيا مع كاتب هذا دأبه ، وأن يكون حوار شخصياته بنفس مفردات الفلاحين الحيّة ، بعد ان اعمل فيها قدراته الفنية من تكثيف وتركيز ، ليأتى الحوار فى النهاية معبرا عن الشخصيات ، باعثا فيها دفقات حياة ، نضرة متتالية .

واورد هنا نموذجا واحدا من كثير ، حين يتحاور عجوزان فى قصة « النشيد من الافق الغربى » وهما عواد رّفيق ابراهيم فى ازمة موته فى الغربة « وست ابوها » الصابرة ، التى لم تتزوج بعد موت عشيق صباها ابراهيم .

يقول لها عواد « تب ريّحى نفسك شوية . .

— ياواد ياعواد . . الراحة بعد لقا الله » (ص ٢٩) .

حوار موجز ، حىّ ، مؤثر ، ولا تنس جملة النداء « ياواد ياعواد » وهى تخاطبه رغم انه عجوز ، لكنها احدى لازمات اهالى الريف التى تواكب أيا من اكتشافاتهم (الذكية) فجاء وقعها بليغا ، أتى كانه كشف ، تلفت نظره إلى اهميته ، مظهرةً فى الوقت ذاته خبرة العجوز الـ (واد عواد) ازاء خبراتها العميقة بالحياة . .

فهم واع لطبيعة المكان :

لعل خياة الكاتب العريضة بقرية تلبانه ، وما اكتسبه من خبرات عميقة الحياة فيها ، اضافة إلى انتمائه وحبه العميق لها ، كانت وراء إستيعابه الكامل لطبيعة المكان بكل ما يكتنفه من عادات وطقوس وشعائر وموروث شعبى . وهو ما كفل — او كان عاملا هاما — فى بعث المكان حيا فى ثنايا قصصه ، وكان سنداً أساسيا فى ابراز الرؤية التى تبلورها . .

الابعاد الجغرافية للمكان :

التى ساعدت على تجسيد البناء الطبقى الحاضر للقرية وابراز ماضيها ، حيث كانت بيوت القرية محصورة بين المصرف النظامى وبين السراية (المهجورة) لعيله الناظر وقضبان محطة السكة الحديد . ومن الناحية الاخرى بيوت عيلة السوالم وحقل الوسية الذى يعمل به الفلاحون اجراء ، وهناك جامع القرية المشترك اضافة إلى مقام سيدى ذى النون .

هذا الموقع الجغرافى يعبر بين السرايه وبيوت الفلاحين ، حين يقول « السراية البناء الخرافى المتحول المنسرب الحلمى ، يقف غالبا وحده ، ينشأ حوله وتتعدد دور الفلاحين » .

انها السراية الماضى تلقى بظلالها الحزينة ، الكثيبة على دور القرية التى تتناثر على اطرافها ، مشكلة عبرة لمن يعتبر ، حين تحكى تاريخ مفتشين احتلوها يوما بكل جاه وجبروت ثم كان مآل مجدهم إلى زوال .

وعلى الجانب الأخر ينتصب الماضى ممثلا فى عيلة السوالم (وكانهم البديل لاستغلال المفتشين) حتى انه حين اصاب القرية وباء مرض ، أقامت عيلة السوالم حاجزا حول نفسها ، حتى الجامع المشترك هجرته ، عازله نفسها عن بيوت الفلاحين التى استشرى فيها الوباء حاصدا اياهم بالعشرات .

طقوس وعادات السكان وموروثهم الشعبى :

تجيش النصوص القصصية

بالعديد من هذه الطقوس والعادات منها : ما كان يحدث عند الزواج من عادات تأصلت في النفوس ، حتى صارت جزءاً من حلم « ست ابوها » عند زواجها من ابراهيم في قصة « النشيد من الافق الغربي » « دفوف تتقدمها هي وابراهيم إلى بيت العدل .. الدق يرتفع وهي تسرع الخطو مع العريش إلى القاعة التي فرشوا فيها حصيرتها الجديدة ، وفي ركن القاعة الصندوق الخشبي المزركش احمر واخضر واصفر .. بجوار البورية .. لمحت حلة الاتفاق .. احست بالخجل .. وابراهيم يوارب باب القاعة ويسلم الرجال والنساء والاطفال المتهاجة شاس الفلاح الابيض تنقشه بقع الدم .. ونسوة يغنين شرفتينا يابنتنا يازينه .

« قولوا لابوها ان كان جعان يتعشى .. » وترتفع القلة الجديدة (ص ١٠)

صحيح ان هذه العادة تكاد تنقرض الآن من الريف المصري ، لكنها كانت قائمة في ذلك الزمن البعيد ومتأصلة في النفوس .

لاحظ في ذات المشهد/ الحلم مفردات جهاز العروس ، وايضا هذه المزاوجه الهامة المتوارثة في الريف بين مظاهر الاحتفال والفرح والمواويل والاغاني المصاحبة هذه المواويل تصاحب شخصيات القصص بشكل طبيعي وتلازمهم حالات فرحهم ، كما تفرج وتسّرى عنهم خلال كربهم ايضا .

ايضا من الطقوس القروية الهامة ، المكانة الاثيرة التي يحتلها « سيدي ذي النون » صاحب الكرامات « العائش ابدا في ادمغه صبيان ورجال قريتنا لا استثناء للبنات والنسوان . يتأمله الاطفال كالطلسم ، ويدور حول مقامه المهيب الشريف الصبية والبنات يضيئون له الشموع ، ليلة الدخله يدقسون له الاكف والدفوف ، يقرأون له الفاتحة ، يرسمون له علامة الصليب » (ص ١٢٣) .

دائرة الحياة (الداخلية الحزينة للسكان :

ازاء التجسيد المرئي لابعاد المكان المبني موضوعيا في القصص . ضفر محمد روميش خلاله بناء دراميا مصائر شخصياته . ونجد ان القصص من هذه الزاوية يمكن تقسيمها إلى قسمين ، يمثل القسم الاول : القصة/ المشهد ، وتتضمن قصص « فرح سلامة » « الليلة الجاية » « طرح المجد » و « عين الحياة .. نظيرة » وهي قصص قصيرة نسبيا ، يتوفر كل منها عنصر الوحدة الزمنية ، وهي فترة زمنية محدودة قد تمتد إلى عدّة ساعات ، اضافة إلى انها تعالج فكرة محدودة ، وعادة يتوافر فيها وحدة منظور زاوية التصوير التي تتبع شخصا بذاته خلال تحولاته النفسية المختلفة .

اما القسم الثاني فيمثل القصة المضطردة الاحداث ، ويتضمن قصص « النشيد في الافق الغربي » كل شيء حقيقة » و « الليل .. الرحم » وهي قصص ممتدة الطول ، تضطرد للامام في الزمن قد يستغرق سنوات طويلة ، تعالج موضوعا اشمل واوسع في الحياة الانسانية ، فتتنوع فيها زوايا الرؤية التي تتبع مصائر بشرية متعددة .

ولو راقبنا مصائر الشخصيات التي تبلورها رؤى هذه القصص ، لوجب ان نستبعد قصتين الاولى « فرح سلامة » لانها توضح المنغصات المالية التي يعانيها اب حين يرضح لمطلب ابنه ويزوجه ، ويتكبد في سبيل ذلك رهن قنطاري قطن من المحصول الذي لم يجنه بعد ، اضافة إلى رهن الجاموسة وغرفة معيشة في بيته .. اما القصة الثانية فهي « اللية الجاية » فسوف يتم استبعادها لاحقا ، بعد ان تتوضح مبررات هذا الاستبعاد .

والآن ، اذا اعدنا ترتيب قصص المجموعة الخمس الباقية ، حتى يتيسر للقارىء من خلالها تتبع مصائر الشخصيات ، لرأينا ان قصة « النشيد في الافق الغربي » تمثل مركز ثقل المجموعة فهي اطول قصصها على الاطلاق (٢٤ صفحة) وفيها تتجسد مصائر الشخصيات ، مبلورة رؤية الكاتب ، حتى تكاد القصص الباقية ان تغدو عبارة عن تعميق او توسيع او اضافة لاحد جوانبها . فيها شخصيتان رئيسيتان هما « ابراهيم سالم » و « ست ابوها » محبوبته ، وهما يد آن من ارض مشتركة ، فكلاهما أجير في ارض الوسية ، يخضعان في العمل لقهر الطبيعة (القاسي) وقهر خولي الوسية وعنفه الضاري مع الاجراء بلسانه وذراعه الثقيل ، لكنهما يتخففان من ضغط هذا الواقع باللجوء إلى الحلم ، حلم الزواج المشروع والهناء القادم ، الذي سرعان ما يتبدد حين يأتي الانجليز مع عساكر الهجانة والغفر ويحاصرون القرية ويجمعون كل رجال البلد ، ليأخذوهم للعمل (سخره) في حفر وشق الطرق اللازمة لمد الشكك الحديدية . وهناك تحت قسوة المعاملة اللاانسانية يموت ابراهيم لكن ست أبوها تصرّ على ان تبقى وفية لحبيبها الراحل ولا تتزوج ابدا .

شخصيتان متوازيتان بائستان ، يشتركان معا في المعاناة من اجل لقمة العيش بالعمل كنفرين اجيرين في حقل الوسية ، يقبلان على مهل قهر الواقع المحلي ، لكن قهر الواقع الخارجي (المتمثل في المحتل الاجنبي واعوانه) سرعان ما يتدخل . فنجد ابراهيم يتقبل هذا القهر الجديد ، بهذه القدرة المتوارثة لدى اهل الريف منذ اجداد الجدود بالقبول والرضى والتحلي بالصبر ازاء المكاره ، فيوجز ابراهيم حكمة الحياة باكملها وهو مغترب حين يقول « وهو كله شغل يابو خليل .. في غيطان الوسية .. في جبل الانجليز .. في ارض العمدة الحرامي ابن ستين .. كله شغل يابو خليل .. وبنى ادم .. علا .. او نزل نصيبه كله لقمة عيش .. هدمه تستر جسده . والآخر حتتين قطن حلى فمه ووراء ظهره » (ص ١٩) .

انه ارث قديم وفلسفة حياة ، تورث القناعة والرضى ، وتصل إلى حد الزهد في مباهج الحياة ، لان الحياة مهما حلا شأن صاحبها او نزل فهو سائر إلى الموت حيث لا مهرب .

هكذا انقضت صفحة ابراهيم . اما ست ابوها فلم يشفع لها انها كانت ذاته يوم (بنت اصول) فحين مات حبيبها (اختارت) طريقها ، فنعمت بسعادة ذاتية عظيمة ، رافضة ما يقدمه لها هذا الواقع من فتات وهمي للسعادة (بالزواج من آخر) ففقدت « ملامحها الأنثوية » التي راى فيها ابراهيم يوما انها لم تخلق لشقاء الغيط ، وتحملت الحياة كرجل باصرار وعناد وفخار .

ويدعّم عواد (رفيق صبا ابراهيم وست ابوها ، والشاهد على مأساة حبّهما) ذات الاتجاه حين يقول وهو يراقب ست ابوها في العمل رغم تقدم العمر « انها بنت الاصول .. دارهم دي . كان فيها بدل الجاموسة اتنين وبدل البقرة اتنين .. حتى الجمل سمعت ان المرحوم ابوها كان عنده جمل .. حكمة ربنا .. صحيح زي ما قال الله يرحمه الشيخ حلموس .. اللى يسال ربنا .. عملت ذي ايه .. يبقى كافر .. رايح فين دا كله .. الرجالة والبهايم : والآخر صفصفت على ست ابوها :

انه ايمان مطلق بحتمية ما يحدث في الواقع ، وانه يحدث لحكمه لا يعلمها إلاّ الله والكل في نهاية الامر إلى زوال ، بل ان ست ابوها تحسم هذا الامر ببساطة موقفه حين تجيبه — وهو يرجوها ان تريح نفسها — بقولها « ياواد ياعواد . الراحة بعد لقاء الله » .

بمعنى آخر ، فلاح القرية دائما محاصر ، محكوم عليه ان

يعيش داخل دائرة جهنمية حزينة ، مليئة بالقهر والمعاناة وهو يتقبلها مؤمنا ، مستسلما ، صاغرا كما فعل اجداده جميعا لسنوات خلت . فإذا عنّ لأحدهم (توفيق فى قصة طرح المجد) ان يرفض هذا الواقع ويحاول الخروج من دورته المفزعه ، متمسكا باصله العريق وماضيه التليد ؛ يكون مآله الجنون ، والوجه الاخر المقابل لهذا النموذج هو (نظيرة فى قصة عين الحياة نظيرة) فهى « بلا اصل بلا فصل ، وبلا حكاية ، شبت فى دار جابر افندى . . امها كانت قبلها خادمة فى دار جابر افندى . لم تر لها ابا . . ولولا ان اسمه منقوش على ختمها ما عرفت اسمه » لكنها تعانى الامرين من زوجها ومن واقعها الضارى ، ورغم ذلك تناضل باصرار من اجل لقمة العيش وتضطر إلى أن ترضخ للقاء جنسى عابر من اجل توفير ثمن كيلة قمح ، رغم انها ترفض اغراء آخر لممارسة الجنس من اجل المتعة وتدافع عن زوجها وهى فى النهاية — تعى ابعاد واقعها جيدا . فهى تكرر « قسمتى كده » ، وتقبل به (برجولة) كما فعلت من قبل « ست ابوها » .

اذن ، لابد ان يتساءل القارىء ، هل هناك ثمة مخرج — منطقى — من هذه الدائرة الكابوسية ؟

قد يبدو المخرج فى الاختيار البديل ، الذى كان مطروحا فى تلك الفترة الزمنية — فوقتها لم يكن المصريون قد عرفوا بعد الهجرة ، والاغتراب بالعمل فى البلاد العربية الشقيقة — فى رفض حياة النهار (الكد والتعب) والاندماج فى حياة الليل حتى ليغدو الأمر وكأنه تمرد فردى على واقع صعب ، لكن لهذا الاختيار متاعبه ايضا فرجال الليل « فى النهار يحلمون بالقبض عليهم . . . . البنادق تقف لا تطلق الرصاص » انهم فى احلامهم اضعف منهم فى واقعهم . . فى الاحلام دائما — يسحبهم رجال الامن مربوطين بالحبال . . نهارهم مقبض مخيف بالاحلام دائما — يسحبهم رجال الامن مربوطين بالحبال . . نهارهم مقبض مخيف بالأحلام » (٨٩ ، ٩٠) .

انهم هاربون دوما من السلطة المدينة ، مسربلين بقدرهم الغامض الذى لافكاك منه حتى فى احلامهم .

فهذا الحل ايضا محكوم عليه الفشل ففى قصة « كل شىء حقيقة » يواجه القارىء بشخصيتين رئيستين متوازيتين (ايضا) ، هما « حسّان » (رجل الليل الهارب من الصعيد من جريمة ما ، ليباشر حياته فى هذه القرية أجيرا) و « نجية » (الواعية بواقعها والمتقبلة له ، وتعمل أجيره هى الاخرة) . وحين يلتقيان ، ورغم اعجابها به ، فهى ترفض محاولته لممارسة الجنس معها ، لكنهما يتفقان على الزواج بعد ذلك ، فإذا الواقع بقانونه الوضعى يقف لهما بالمرصاد ، فنجيه متزوجة قانونا رغم ان زوجها هجرها منذ سنين طويلة ؛ حين اختفى فجاة . ويجد المخرج من هذا المأزق بالزواج فى قرية اخرى ، وبعد عقد القران يذهب حسان للسهر مع اصحابه فى ليلة العرس وتنتظره نجيه بلا طائل ، لانه لن يعود اليها ابدا ، مفضلا ان يستمر هاربا من مصيره الذى يطارده « سيقتل ولو بعد حين » ليظل نموذجا (للانسان) المدان سلفا بخطيئته الاولى ، حين يأتى إلى الحياة ساعيا إلى سعادة موهومه لن ينالها أبدا ، بينما الموت بانتظاره .

وهى ذات التيمة التى نجدها ايضا فى قصة « الليل الرحم » وان اتسعت المصائر فيها ، لتشمل ثلاث شخصيات متوازية هى « فتح الله » (كما حسان) مدان منذ البداية بجريمة قتل لرجل ليل تائب ، هو لا يدرى هل ارتكبها أم لا (وكأنه الانسان إزاء عبء خطيئته الاولى) و « هانم » فتاة من اهل القرية ابنه بيت فاسد ، تعايش رجال الليل ، وتطلع على مباذلهم وتعرف اسرارهم واسرار فساد القرية (رجال الليل يخفون المسروقات فى بيت العمدة) وهى تعجب بفتح الله ترفض مظاهر رجولته الهشة (ازاء ما تراه من جبروت رجال الليل) ، وهى تعيش واقعها ببساطة وتمارس الجنس مع ابن العمدة — طبقا للقواعد الفاسدة السارية — فتكشفها زوجة العمدة وتفضحها حين كانت تسعى لضبط زوجها متلبسا . والشخصية الثالثة هى « عبد الشاطر » الذى ظهر كنموذج فريد للفلاح الذى يتفانى فى حب ارضه ، حتى يعتبر العمل فيها باعثه الاول للسعادة وان الارض عنده أهم من اسرته ، وهى ايضا المرة الاولى فى قصص المجموعة التى يظهر فيها مثل هذا النموذج بهذا النضج والسطوع .

تنتهى القصة ومصائر الشخصيات ، قد تحددت ، حين يعم وباء فى القرية فيتساقط الموتى ، يكون منهم عبد لشاطر وهانم ، بينما يبقى فتح الله وحيدا .

انها دائرة رهيبة قاسية ، يعيشها هؤلاء القرويون ، فرادى ، كل يمضى فى طريقه ، فإذا عنّ لأحدهم ان يبحث عن السعادة — كما حدث لفتح الله مع هانم ، ولابراهيم مع ست أبوها — فمحكوم عليه الا ينالها ، لاسباب شتى ، فقد يقف فساد الواقع له بالرصاد (لاكتشاف فضحية هانم) ، أو قد يبرز الواقع الخارجى متمثلا فى المحتل الأجنبى (الذى اخذ ابراهيم عنوة للعمل فى مشاريعه) ، او قد يضرب القدر ضربته ليكون الحرمان كاملا (بموت ابراهيم وهانم) .

ويبقى ان الوحيد الذى استمتع بسعادته (كما استمتعت ست ابوها باختيارها) هو « عبد الشاطر » الذى اختار الارض معشوقة وحبيبة ، وان كان اختياره لن يعصمه ايضا من الموت ، فسرعان ما يقضى نحبه خلال الوباء ايضا .

هنا تبرز قصة « الليلة الجاية » كاستثناء يجب ان لا يعول عليه فى تحليل مصائر الشخصيات وفى تحديد الرؤية التى تستشف من القصص ، لانها تقدم فعلا جماعيا لمجموعة من الفلاحين تثور ذات ليلة ، حين يقطع وابور ماء العمده الماء عن اراضيهم العطشى لرى محصول القطن والا مات عطشا ، فأوقفوا وابور العمّدة بالقوة ، لكنهم سرعان ، ما يعودون فى الصباح ليصلونه بالماء ، ويساعدون رى أرض العمدة ، واستكثار واستغراب وتكذيب لولا انه قد حدث » (ص ٤٩) .

هنا تبرز هذه القصة كنشاز وسط رؤية متكاملة ، قدمها الكاتب خلال قصصه ، أو كأمل ، أو امكانية متاحة لم تستغل بعد وسط واقع قاس حزين ، يقبله الفلاحون بإيمان كامل ويستسلمون لقيادة بحسّ متوارث منذ الاف السنين .

الكاتب وابداعه :

قرية محمد روميش هى تجربته الخاصة ، هى غناه الذى يعتزّ به . هكذا كتب عنها فى نهاية الخمسينات قصتين « النشيد فى الافق الغربى (١٩٥٨) » ، و « الليلة الجاية » (١٩٥٩) ، وفى الستينات ثلاث قصص « فرح سلامة » (١٩٦٤) كل شيؤ حقيقية (١٩٦٨) و « الليل . . الرحم » . . (١٩٦٩) .

هكذا تجمعت لديه خمس قصص عن قريته ، شاء لها ان تظهر فى كتاب ، فاصدر مجموعة قصص « الليل . . الرحم » فى طبعتها المحدودة الاولى من سلسلة ادب الجماهير عام ١٩٧٣ (٥) ثم قدم فى السبعينات جوانب اخرى عن القرية فى قصتين هما « طرح المجد » (١٩٧٠) و « عين الحياة . . . نظيرة »

(١٩٧٤) .

لم يكتب محمد روميش قصصا اخرى عن قريته ، بل كتب عددا من القصص تربطها بالقرية وشائج متينه ، فهى عن هؤلاء الذين ترحّلوا عن القرية إلى المدينة « ولم يكتب عن المدينة التى استقر فيها الا قصة واحدة هى الضوء (يناير ١٩٥٦) .

هنا لابد ان يثور سؤال : لماذا توقف محمد روميش عن الكتابة منذ بداية السبعينات ، رغم تجربته واتساع حدودها ؟

ولماذا حافظ على قصص هذه المجموعة السبع حلما ، ومشروعا ، احتضنته سنين طويلة ، بصبر اهل القرية ، حتى أتيح له ان يُنشر ضمن سلسلة روايات الهلال (عام ١٩٨٦) ، فلماذا به نشر نفسه قصص المجموعة الأولى مضيفا اليها قصتين فى ذات سياق القرية ؟

ولماذا حافظ على نفس العنوان السابق ، فلم يغيره ؟

لعل اجابة هذه الاسئلة تكمن فى نفس ابداع قصص ، هذه المجموعة ، فبعد ان ارتوى محمد روميش برؤية قريته تتجسد حيّه فى قصصه ، وتتألق جمالا ، وتتدفق انسانية ، وحين اكتملت ابعاد رؤيته الحزينة ، بكل ابعادها ، للدائرة الحزينة لاهل الريف ، وبما يمتلكه كفنان حقيقى من صدق مع الذات ، كان (لا وعيه) وقد توصل إلى القرار الخطير بالتوقف عن الكتابة ، لانه لو استمر لكان سيكرر نفسه ، وهو كفنان صادق يرفض ان يعيد ما سبق ان اكتشفه .

لقد اصبح محمد روميش يعيش فى المدينة بحكم ضرورات عمله ، لكنه ظلّ وفيا لحبه الاساسى (القرية) وحين حاول ان يتملص من قرار التوقف عن الفعل الابداعى (اللاواعى) كتب عددا محدودا من القصص عمنّ ارتحلوا من القرية ، ولم يجد نفسه فى المدينة ، فلم يكتب عنها الا قصة واحدة هى الضوء فالكاتب فى الأساس لا يبدع إلا عن حب لذا لم تسعفه قريحته الفنية الا بقصة واحدة يتيمة عن المدينة ؛ لانه ظلّ مخلصا بروحه لقريته ، رغم انه استقر بعيدا عنها ، فهى حبه الاول والاخير ، ولمن يكون ابداعه الا مكرّسا من اجلها فقط .

الهوامش :

(١) مجموعة قصص « الليل الرحم » محمد روميش — سلسلة روايات الهلال — العدد رقم ٤٥٦ — ديسمبر ١٩٨٦ — القاهرة — دار الهلال .

(٢) نظرات فى التاريخ الثقافى ص ٣٣٧ « تاليف يوهان هويزنجا — ترجمة عبد العزيز توفيق جاويد — الهيئة المصرية العامة للكتاب — ١٩٧٢ .

(٣) كافة الاستشهادات الفنية الخاصة باللقطات السينمائية مستخرجة من كتاب « فهم السينما » فى الصفحات من ٢٤ إلى ٣٩ — تأليف لوى دى جانيتى — ترجمه جعفر على — دار الرشيد للنشر — بغداد ١٩٨١ .

(٤) قواعد النقد الادبى ص ٣٥ — تاليف لاسل ابركرومبى — ترجمة د. محمد عوض محمد — طبعة ثانية — دار الشئون الثقافية العامة — بغداد ١٩٨٦ .

(٥) الليل .. الرحيم » مجموعة قصص تاليف محمد روميش سلسلة ادب الجماهير رقم ٢٠ — المنصورة ١٩٧٣ .

وماذا عن أخبار الدراويش

رواية : عبد الوهاب الأسوانى

عرض وتحليل

شمس الدين موسى

جدير بالملاحظة أن الرواية لا تزال ، هى الملك المتوج فوق عرش الإبداع فى مصر بصفة خاصة ، والعالم العربى بصفة عامة ، وربما يستمر ذلك لسنوات قادمة . وليس غريباً أن نرى المغامرة الروائية تتواصل معنا عبر ما يقدمه كتابها من أعمال تحظى بأكبر اهتمام من الجمهور القارىء والنقاد . وربما حصول أديبنا الكبير نجيب محفوظ على جائزة نوبل فى الرواية أصبح يمثل حافزاً جديداً لدى كتابها من مختلف الأجيال المواصلة المغامرة الروائية .

ولقد صدرت ـ أخيراً ـ رواية جديدة للقاص والروائى عبد الوهاب الأسوانى بعنوان أخبار الدراويش ، كى تخطو نفس الخطى التى خطاها من قبل وعلى نفس الطريق ، عندما قدم روايته الأولى « سلمى الأسوانية » ، وبعدها « اللسان المر » ، وهو طريق الرواية الواقعية التى تعايش جواً معيناً وواقعاً خاصاً فى جنوب مصر يصل إلى حد المحاكاة فى بعض الأحيان ، فأعمال الأسوانى تتواصل مع البيئة الأسوانية المتميزة ، التى لا نجد ما يماثلها فى أقاليم مصر المختلفة ، فالأماكن لديه ذات ملامح بيئية تتحدد بمناخ وتضاريس جنوب مصر ، مما كان له أنعكاس على أبطاله فتميزوا بالسمرة والصفاء ، ونبل المقاصد مثل بيئتهم الصافية ، ذات الشمس الساطعة طوال أوقات العام .

كما نرى أن رواية عبد الوهاب تعتمد الحكاية ذات الأحداث المتعددة ، شيدها كاتبها على أساس تفاصيلها وتفريعاتها المختلفة ، والتى يعرضها مجموعة من الأبطال الذين يتصارعون من أجل الوصول إلى هدف ما ، ونتيجة لذلك الصراع ، الذى لا يتوقف تتحدد مصائر أبطالها بما يمثلوه من قيم ، تحدد فى النهاية المضمون الذى يرمى كاتبها إلى تسييده .

وعندما نتناول رواية أخبار الدراويش « ونتأمل عناصرها المختلفة ، فإننا سنجد أنها تمثل ذلك أصدق تمثيل من خلال . . .

أولاً : عنصر المكان ..

يتحدد المكان وسط واقع بيئى محدد الملامح ، فالدراويش قرية كبيرة أو بلدة صغيرة تمتد من الشرق إلى الغرب ، ويهيمن على كل قسم منها مجموعة قليلة من العائلات ، كما يتوسطها ما

يعرف بالنجع الأوسط الذى يستوطن فيه مجموعة من العائلات ، والتى يتضح من الصراعات فى الرواية أنها ليست العائلات الأقوى ، فهم يأجرون معظم أراضيهم من العمدة هارون .

ثانياً : أبطال الرواية ..

« السيد هارون » يتربع على مقعد العمودية ، و« السيد بركات الناظر» يمثل العقلية المستنيرة الرافضة فى البلد . « والحاج سلامة » يمثل قطباً من أقطاب الصراع ، كما أنه أحد سادة البلد و« نعمة » هى الأبنة الوحيدة لعم جبريل العجوز الذى يعمل فى ارض الحاج سلامة ، وهى أجمل فتاة فى القرية يعمل الجميع من أجل السيطرة عليها ، إما بالزواج مثل العمدة هارون والعمدة الجديد حمدى الأزرق ، الذى يريد السيطرة عليها كما سيطر على البلد كلها ، فهى محط أنظار الشباب والكهول ، وأصحاب النفوذ ، مما جعلها محوراً من محاور الصراع فى الرواية » .

ولقد زخرت الرواية بمجموعة أخرى مثل السيد هائم او عم جبريل ، والسيد موسى .. الخ ، كانوا يكملون المواقع الثانوية المختلفة فى الرواية .

٣ - تعدد الصراعات داخل الرواية

يتوزع الصراع فى الرواية « أخبار الدراويش » إلى فرعين هامين ـ أولهما : يتمثل فى عملية اختيار المكان الذى يجب أن تبنى فيه المدرسة الإعدادية .

فالعمدة هارون يعمل من أول لحظة حتى تكون المدرسة بالجانب الشرقى من البلدة بجوار أراضيه بحجة أنه سيتبرع بقطعة الأرض المجاورة لبيته كى تقام عليها المدرسة ، بينما سكان البر الغربى يحاولون إقناعه بملائمة منطقة أخرى تتوسط البلدة بالنجع الأوسط ، وهى منطقة تعد قريبة لجميع أولاد البلد الذين سيأتون إليها من جميع أطراف البلدة اثناء ذهابهم للمدرسة أو عودتهم منها كل يوم ، واتفق الجميع على هذا منذ البداية .

وثانى فرعى الصراع يتمحور حول شخص نعمة ، التى ظل العمدة يحاول الاستئثار بها لنفسه طوال أجزاء طويلة من الرواية ، بينما مثلها مع السيد غانم الذى يحبها وتحبه ، بالإضافة إلى رغبة العمدة الجديد « حمدى الأزرق » فيها أيضاً . وهو ما لم يعمل على إخفائه قط . فضلا عن شباب القرية المبهورويين بجمالها وفتنتها والذين يزدادون فيها طمعاً لفقرها وفقر أبيها عم جبريل .

ويدور الحوار التالى بين القطبين الأعظم فى القرية الحاج سلامة ، والعمدة هارون ويصوره الكاتب ..

« جلس العمدة هارون بجوار الحاج سلامة ، على سرير الحبال تحت أفرع شجرة المانجو الكبيرة ، يحف بهما كبار السن من أصحاب الحقول المجاورة ، ومضيا فى حديث باسم :

ـ كبرت على آخر الزمان وعملت فيها عمدة ياهارون ؟

ـ أكبر عليك انت ياحاج سلامة ؟ من الذى علمنى النصب غيرك ...

ـ أوحشنى كلامك والله ياحاج سلامة ؟

ـ دعك من هذا اللعب الذى تعودت عليه منذ صغرك ، وقل أين ستقيم المدرسة الإعدادية ؟

ـ أنا مستعد لأى طلب تقول عليه ، لكن ابعد عنى بركات الناظر . أول عينى ما تقع على غراب البين دمى يغلى .

ـ يعنى نقول للناس ـ أيضاً ـ إن المدرسة ستكون فى النجع الوسطانى .

ـ أنا موافق ، لكن لى عندك طلب .

ـ لو طلبت شجرة المانجو الكبيرة لقلعتها لك من جذورها ياحضرة العمدة .

ـ أريد أن تعطينى عم جبريل ... »

وينتهى الحوار بينهما بموافقة الحاج سلامة على اعطاء جبريل الذى يعمل فى أرضه مع ابنته نعمة إلى العمدة هارون . ومعنى أن يذهب جبريل إلى أرض العمدة للعمل أنه سيأخذ معه نعمة ، التى رآها أثناء حضورة للحاج سلامة ، بينما كانت تجلس تحت شجرة المانجو الكبيرة ، وعليها الثوب الأحمر البسيط ، الذى يضم جسدها السمهرى ، فلقد أصابت العمدة بنظراتها البريئه وحسنها ، مما جعله يتمسك بانتزاعها مع أبيها للعمل فى أرضه ، حتى تكون بالقرب منه .. وبذلك وضعت أطراف الصراع أمام بعضها ..

العمدة هارون مقابل الحاج سلامة

وجود المدرسة فى النجع الأوسط فى مواجهة وجود عم جبريل ونعمة فى بيت العمدة .

ولما كان ذلك العالم الذى تحيطنا به الرواية يبدو متوازناً ، وقوانينه نابعة من داخله ، فلقد تمت الصفقة ، خاصة وأن كل من سلامة ، وهارون لا يريدان أن يخسر أحدهما الآخر ـ فهما من سادة القرية حتى لو كان ذلك ضد رغبة جبريل وابنته ، فلا توجد أية معوقات يمكنها أن تقف ضد رغبة السادة ، فلذلك يعد سمة أساسية فى المجتمعات التى لم تترسمل بعد ، ويشوبها بقايا القيم شبه الإقطاعية . وسرعان ما ينتقل هم جبريل وابنته إلى بيت العمدة ، الذى بدأت تشتعل فيه الحرائق بمجرد وصول نعمة ، فابن العمدة يشتهيها ، كما يشتهيها والده هارون ، بينما هى تقوم بالعمل فى بيته ، بينما السيد غانم الذى يحب نعمة لا يهدأ له بال حتى تفلح دسائسه مع زوجة العمدة ، ويحلوها مما يحاط بها ، بينما هى صاحبة النفوذ على زوجهاهارون ، لأنها المالكة لأغلب أراضيه التى يتصرف فيها ، ويعلن بواسطتها سيادته على الآخرين .

والملاحظ أن كاتب الرواية « عبد الوهاب الأسوانى » يتمسك وسط ذلك العالم بطريقته الأولى فى تقديم أبطاله وشخصياته ، فهو يلقى الكثير من الضوء على تاريخ كل شخصية أصله وفصله أو عائلته ، ووزنهما المالى والعقارى ، حتى يصل بالقارىء بما يقدمه له من معلومات إلى اللحظة التى تدور فيها الصراعات المختلفة . فعم جبريل عمره يتجاوز التسعين ، مجهول الأصل وهو من غير أهل البلد ، وينتمى إلى الأغراب ، ويقولون أنه كان قوياً فى شبابه ، ولم يلجأ إلى قرية الدراويش إلا هرباً من جريمة قتل قام بها فى بلده البعيد جداً ، وظل يعمل منذ وصل إلى الدراويش فى أرض الحاج سلامة ويأكل من طعامه معيداً بذلك العلاقات البائدة شبة الاقطاعية ، بل هو أقرب إلى قن الأرض الذى كانت تزخر به القرى المصرية حتى عهود قريبة ، لا يطلب من سيدة غير الحماية ، فى مقابل الولاء الكامل ، وليس له فى الدنيا غير ابنته نعمة التى انجبها بعد أن تزوج من إحدى نساء الإغراب التى توفيت بعد وضعها لنعمة مباشرة .

كذلك يقدم لنا الروائى معلومات مفيدة عن الحاج سلامة الذى يمتلك عشرة أفدنة بالبر الشرقى . عندما مات ابنه الوحيد وزعها بالتساوى على أحفاده الثلاثة الشبان ، بعد أن خصص لكل فتاة من بناته

المتزوجات ستة قراريط . وعندما يراجعه السيد موسى صديقه ، ويقول له أن هذا يخالف شرع الله يرد عليه بأن الأولاد الذكور هم الذين يحفظون اسم الأسرة ، وأن الله غفور رحيم ، ولا يقبل حكمه ، بل يقبل ما يميل إليه . . يقدم الكاتب تلك الشخصية بسماتها المعروفة بالريف المصرى كشخصية مثالية للغاية ، فهو يجنح لتطبيق العدل كما يراه هو ، العدل النابع من منطقة حتى لو كان ذلك مخالفاً لشريعة الدين فى المواريث ، فهو سيد ضيعته وأملاكه ، ولا ينازعه أحد ، وعندما يعطى وعداً للعمدة بإعطائه عم جبريل وابنته لا يتراجع أبداً .

وما يؤخذ على الرواية اهتمامها الشديد بتقديم تفاصيل حياة الأبطال ، بل تفاصيل التفاصيل بطريقة سردية وتقريرية ، تضعها ضمن الروايات الطبيعية التى عرفناها فى أعمال نجيب محفوظ الأولى مثل زقاق المدق وخان الخليلى ، وهى الأعمال التى حاكت الروايات التى حاكت الروايات الطبيعية الأوربية .

ولعلنا نطالع ذلك العالم فى قرية أخبار الدراويش عالماً شديد التوازن قوانينه تنبع من داخله ، رغم الصراعات الداخلية التى لم تنته أبداً ، لكن كان يحكمها التوازن على الرغم من ديمومة الحركة صعوداً وهبوطاً . يستمر ذلك إلى أن يظهر « حمدى الأزرق » ابن القرية الذى يعيش فى البندر ، والذى أراد أن يرشح نفسه للعمودية بعد أن تغير قانون العمودية ، وعندما يصل إلى هدفه بالسيطرة على أهل البلد ، وبعد أن يعطوه أصواتهم ، سرعان ما يتحول إلى شىء آخر غير معروف ، شىء مختلف وجديد على عكس ما كانوا يأملون .

ماذا جرى بعد تنصيب حمدى الأزرق عمدة للدراويش ؟

تروى الرواية فيما تروى من أخبار الدراويش عن الأحداث التى فاجأت الجميع ، بعد أن نجح حمدى الأزرق فى الانتخابات ، وأصبح عمدة على الدراويش . فلقد احتفل به جميع أبناء القرية بالغناء والرقص ، فهو الرجل الذى استمال كل رجالات البلد ، كما أنهم يعقدون عليه أكبر الآمال ، لأنه نبت فى أسرة بسيطة ويعرف جميع مشاكل القرية ، ولسوف يكون سبباً فى وضع حلول لها ، فهو صاحب نفوذ على الأجهزة المختلفة فى المركز . وكانت أفعاله الأولى مفاجئة للجميع ، وأتت على غير ما توقعوا طوال الفترة السابقة لاختياره وتأييدهم له يوم الانتخابات ، فلقد صرح أمام الجميع بوضوح أنه يتوعد أهل الرمادى بعدم بيع محصولهم للتجار ، أو تهريبه إلى القاهرة ، كما أنه سيرغمهم على توريده للحكومة بعد خصم النفقات والضرائب وبالأسعار المنخفضة ، انتقاماً منهم لتحالفهم مع العمدة السابق أثناء الانتخابات . وعندما يناقشه سادة الدراويش فى ذلك يعلن لهم متزلفاً .

« ان احبابى يستطيعون أن يشحنوا تمرهم فى المراكب الشراعية حتى محافظة ، قنا ، ثم بعد ذلك يشحنونه عن طريق سيارات النقل كما يفعلون دائماً دون أن يتعرض لهم أحد . . وإنه لن يتسامح مع اعدائه وهددهم بقوله . . . الأيام بيننا . . »

ولا تقف المفاجأة عند الحد الذى تتوجس فيه سادة الدراويش من اقتراب الفقر من ديارهم ، بل إن الأزرق يعلن للحاج أنه نادم على ترشيح نفسه للانتخابات التى كلفته أموالاً كثيرة مما جعله يوافق لأجل خاطرة على السماح لأصحاب الحيشان وتجار البلح بتوريد محاصيلهم بالطريقة التى يريدونها بشرط أن يتنازلوا عن ربع المبالغ التى ستضيع منهم لو باعوا التمر للحكومة ، وتأتى المفاجأة الأكبر عندما يساوم الحاج سلامة أمام الجميع بقوله فى قحة أنه مستعد لإعفاء صديقه من دفع أى شىء بشرط أن يتنازل له عن عم جبريل وابنته نعمة بالطبع . وهكذا نرى أن الرواية تحكى بصراحة عن حال قرية الدراويش التى تدور فى حلقة مفرغة ، وإذا كان حمدى الأزرق قد أخذ سلطة القرية برضاء أهلها ، بعد أن بذل لهم الوعود الوردية ، فلم لا يتمتع أيضاً بابنتها نعمة الفاتنة الريانة ؟؟ فلقد ظلت نعمة محطاً لأنظار الجميع بينما حبيبها السيد غانم الفقير ، الذى لا يملك غير قوة عمله لا يستطيع الزواج بها لعدم امتلاكه للأموال المطلوبة لهذا .

ولعلنا نلاحظ أن كاتب رواية أخبار الدراويش" لا يقف عند ما يجرى كل يوم فى القرية ، بل إنه يشى بما يريد توصيله ، فأحوال القرية أنموذج عام لأحوالنا فى الريف ، وربما فى المدينة أيضاً . فمن يجلس على مقعد السلطة ــ العمدة ــ يسخر أحوال الناس لأغراضه ، سواء كان ذلك الشخص من بقايا الملاك القدامى ــ هارون ــ أو من الطبقات الجديدة الصاعدة مع التوسع فى التعليم والخصخصات ، وبرزت لكى تحل محل الطبقة القديمة . بل إن « حمدى الأزرق » فاق فى استغلاله لأهل الدراويش كل ما كان يفعله العمدة هارون ، بينما المدرسة الإعدادية التى كانت محلاً للصراع أصبحت متوارية ، بعد أن نزع منها الاهتمام كل ما كان العمدة الجديد يطرحه من أساليب جديدة تجاوزت فى ردود أفعالها مسألة المدرسة الإعدادية . فلقد وصل تسلطه إلى لقمة العيش لدى المئات من سكان الدراويش .

وبذلك نرى أن رواية « أخبار الدراويش » . وعلى الرغم من محاكاتها للروايات الواقعية التقليدية سواء فى بنائها ، أو فى طريقة السرد إلا أن كاتبها لم يتوقف عند ذلك المستوى المباشر فى التعبير ، لكنه استطاع أن ينفث فيها نوعاً من الرمزية التى خرجت بها عن حدود الدراويش ، فكانت الدراويش هى أنموذج للفوضى الإدارية والبيروقراطية ، وتسلط ممثلى الإدارة على الأهالى فى ريفنا النائى ، ولقد صور الكاتب ، الحملة الانتخابية وكيفية الإعداد لها ، وكأنه يصور كل ما يدور أثناء أى انتخابات تجرى فى أى مكان من مصر ، فالإغراء ، والتملق ، ومداهنة أمانى الناس تقدم فى البداية كمشهيات يتزلف بها المرشح قبل النجاح ، ثم الانقلاب مرة واحدة ، على كل وعوده السابقة والتسلط واستنزاف الآخرين ، وتسخير المقدرات العامة لمصالحه بعد وصوله إلى المقعد ، وترك الناس بلا حول ولا قوة ، مما يجعلهم يلجأون فى النهاية إلى العاصمة . وحلول مشاكل القرية المصرية لا تنبع من داخلها ، بل إنها دائماً ما تأتى من الخارج ضمن التنظيم الهرمى الإدارى الذى عرفت به مصر طوال تاريخها ، وهو ما وعاه الكاتب فى الرواية ، مما جعلها تشى من خلال مضمونها الخاص بالرؤية العامة للكاتب وهى الرؤية التى تجاوزت السرد المجرد لأخبار وأحوال قرية الدراويش إلى أبعد من ذلك ونجحت فيه الرواية التى صفت لغتها واغتنت بالكثير من الطاقات الفنية ، وأكملت مسيرة كاتبها أثناء تعبيره عن أحوال منطقة معينة من جنوب مصر ◆

الشاعر الالمانى اريش فريد يندد بوحشية إسرائيل

محمد أبو الفضل بدران

« علمتنى الحياة أن لا أفهم شيئا ، واننى لا استطيع ان اتعلم منها شيئا ، بيد انه يجب على ان اتعلم كل الاشياء من ذاتى ومن الموت !! » .

بهذه الكلمات يلخص الشاعر الالمانى اريش فريد Erich Fried نظرته صوب الحياة والموت معتركا فى تلك الحياة ما لا يقاسيه الا اللذين وهبوا حياتهم للمبادىء السامية .

وقد ولد اريش فى فيينا فى عام ١٩٢١ . ولم يكد يبلغ السابعة عشرة من عمره حتى أخذ النازيون والده وسجنوه ، وبعد اربعة اسابيع من التعذيب والتنكيل ارجعوه إلى بيته ، ولم يكد الوالد يدخل البيت حتى ضم ابنه وزوجه إلى صدره ثم فارق الحياة ؛ وبداهة لم تكن تلك اللحظة لحظة خاطفة فى حياة « اريش فريد » وانما تركت لديه أثراً نفسيا سيئا صاحبه حتى وفاته فى ١٩٨٨/١١/٢٢م . فقد أحس بالظلم الذى خلق فى نفسه حقدا ضد النازين وأشباهم كالصيهانية .

وفى عام ١٩٣٨ استطاع ان ياخذ أمه ويهرب إلى لندن ويعيش هناك ليلتحق بعد ذلك بمؤسسة الـ B. B. C كمعلق ، وفى عام ١٩٤٤ ينشر ديوان DEUTSCHL AND « المانيا » وفيه ينادى بأعلى صوته مطالبا بالثأر من النازيين ، وقد نشر طوال حياته اكثر من اثنين وعشرين مجموعة شعرية ، ونال الكثير من الجوائز مثل ميدالية OSSIEZ-KY فى عام ١٩٨٧ وفى العام نفسه منح جائزة BUCHNER أيضا . وقد توالت اعماله مثل : مائة قصيدة بلا وطن ، ١٩٧٨ ، شعر الحب ١٩٧٩ ، الوقت المناسب وغير المناسب ١٩٨١ ، البحث عن القريب ١٩٨٢ ، التحرر من الهروب ؛ القصائد والقصائد المضادة ١٩٨٣ ، الخوف والعزاء ١٩٨٣ ، هذا .. ما هو؟ اسمعى يا اسرائيل ١٩٨٣ ، الحيرة ١٩٨٤ ، دنيا الحجر (قصائد دائرية) ١٩٨٤ ، الغموض ؛ قصائد ضد النسيان ١٩٨٥ ، نقوش منحوته على الفكر ١٩٨٥ ، قصائد قديمة ١٩٨٦ وغيرها من الدواوين وقد نشر فى عام ١٩٦٥ روايته التى اسماها « الجندى والفتاة » كما نشر فى عام ١٩٦٦ ديوانه « فيتنام و . . » ونشر فى عام ١٩٦٧ اوبريت AROEN MUSS STERBEN لابد ان يموت يردن .

ولم تكن حياة اريش فريد كما مر بنا منذ نشأته فى فيينا ثم فى لندن وأخيرا فى المانيا سوى حياة روح متعبة تبحث عن الانسان ، وصوت معبر عن المظلومين والمطحونين فى كل مكان بالعالم . اذ انه استطاع بدهاء شديد ان يجعل من حروف قصائده منظومة للفقراء وسبيلا جامحا ضد الظالمين ، مؤمنا ان العدل هو الأبقى حتى تبقى تلك الحياة . ولذلك عبر كثيرا عن المظلومين فى شيلى ، وفيتنام ، وجنوب افريقيا ، بل وعن الفلسطينيين كصوت ازعج الصهيونية العالمية كما سنرى فطاردوه والنازيون معا مهدرين دمه !!

وحتى موته فى العام الماضى ، ظل اريش فريد نصيرا للحرية . بيد انه لمرضه فى سنواته الأخيرة تذكرنا ببدر شاكر السياب فى مستشفيات لندن والكويت وهو يكتب « منزل الاقنان » وغيره من القصائد وتذكرنا بنفس الشفافية والأحاسيس التى كان يكتب بها امل دنقل ديوانه الأخير « أوراق الغرفة ٨ » فى حجرته بمستشفى معهد السرطان بالقاهرة اذ انهم رأوا الموت ظلا يطارد ارواحهم ، يتوارى خلف الاقنعة التى سرعان ما تتفتت قناعا . قناعا ويبدو بوجهه امامهم حقيقة لا مناص منها

ولم يكد ينشر ديوانه HORE, ISRAEL اسمعى يااسرائيل » فى عام ١٩٨٣ منددا بتلك الوحشية الصهيونية على نحو ما سنرى فى القصائد التى ترجمتها كنماذج لمعاناة هذا الشاعر المريرة لما يقاسيه الفلسطينيون من تعذيب وتنكيل ، لم يكد اريش فريد يخرج هذا الديوان حتى اتهمته الاوساط الاسرائيلية بالخيانة والعمالة للعرب لدرجة انهم اهدروا دمه كما تقول بعض الأوساط السياسية فى بون

ولكنه لم يخف بل صرخ فى وجوههم « اغربوا ياأحفاد هتلر ، وكفاكم ما فعلتموه من قبل بالانبياء » بل انه فى ديوانه « اسمعى يااسرئيل » يقول فى مفتتح مقدمته (هذا الديوان صوت ضد الظلم الذى يقع على الفلسطينيين) . . ثم يختم

ولعل قصائد اريش فريد ضد النازيين والصهاينة واشباههم هى التى جعلته يحتل مكانة سامية فى قلوب قرائه ، والمتأمل فى قصائد اريش فريد يلمح فيها تمكنه من ادواته الفنية بشكل واضح ، كما انه كان يلجأ إلى المراوغة اللفظية ، وأحيانا يلجأ إلى تراص الكلمات فى نص لغوى منسق ، يكتشف فى معانيه عكس ما تظهره تلك الالفاظ !

ونلاحظ ان الصورة الشعرية لم تكن من ادوات اريش فريد التى تبحث عن زخرفتها وانما قد تأتى عرضا . ولكنه لا يسعى اليها .

١٠٢ القاهرة ● العدد ١٠١ ● ١٢ ربيع الآخر ١٤١٠ ● ١٥ نوفمبر ١٩٨٩ ●

ومن العجيب ان هذا الشاعر لم يأخذ شهرته فى العالم العربى كما ينبغى ان يكون لأنه كان صوتا يخشاه الصهاينة ويقلق مضاجعهم وهو يصرخ فى اوربا وامريكا .. « كفى لا تساعدوا هؤلاء القتلة » ثم يستدير نحوهم « ولكنكم قتلة ايضا » .

وكم فقد العالم بموته شاعرا من آخر الشعراء الالمان الكبار ، وشاعرا كان الحق ضالته كان يبحث عن الانسان فى كل مكان ، لذلك الانسان الذى يستطيع ان يقيم على هذه الأرض مملكة العدل !!

من قصائد إريش فريد :

اسمعى يااسرائيل !

أتحدث اليكم لست كغريب
ولست كعدو
لكن اتحدث من الكراهية التى
اشتعلت ضدكم
القوى الظالمة لم تختلف بعد
هتلر
لم تختلف من هذه الارض
اتسمحون ان يساعدكم
الظلمة ؟

■■■

لهذا يجب على أن أدخل
المرارة
فى آذانكم
تلك التى ملئت بالاكاذيب
مثلما حدث منكم فى عصر
الانبياء ..
حتى ولو تأتى الكلمات منى
ذات مرارة ثقيلة
فانكم لا تستطيعون ان تقولوا
هذا ما يقوله اعداؤنا !!

■■■

انتم فى اوربا ذقتم الجحيم ،
الجحيم
المطاردة والترحل
موت الجوع البطىء
انتم راقبتم جلاديكم
والآن تقلدونهم
فى الصواعق والاعمال
الوحشية القاسية
لكن ظلمكم كان كبيرا
لانكم اخذتم الارض ممن
لا يرثها
ها أنتم اظلم المستعمرين
وما ذنب المساكين الذين
أخذتم ارضهم ؟
اغربوا .. اغربوا ..
من اعطى لكم المال والاسلحة
سوف يفنى وينتهى
ولن يحموكم دائما

■■■

لن يكون التقهقر من السهل
عليكم
لان غضب المساكين سيعش
طويلا
والكثير منهم يتمنى لكم
ما تمنيتموه لمعذبيكم ..
عودوا .. عودوا
من اعطى لكم المال والاسلحة
لن يحميكم طويلا
لا يستخدمكم الا كجنود
ومرتزقة
فى حرب ضد المستقبل

■■■

الفلسطينيون الذين أمرتم
جنودهم
« أن اخلعوا نعالكم »
ودفعتموهم إلى الصحراء حفاة
كقرابين تحمل
اخطاءكم

■■■

إلى الصحراء . مسجد الموت
الكبير
حذبة كثيرة هناك
وصندل الصحراء من رمال
لن يقبلوا ان يكونوا قرابين أبدا
فأثار الاقدام العارية فى الرمال
يدوم .. يبقى ، أقوى من
قنابلكم ومدرعاتكم !

أين ؟

فى أى مكان بالعالم يوجد
الحب؟
عند الأسود ..
عند الحمام ..
عند الدلافين ..
.. أحيانا عند البشر !
يوجد عند بعض الناس فى آخر
حياتهم
فى أماكن العمل ، أو فى
الرسائل أو فى التليفون
أين يوجد الحب؟
عندى .. وعندك
فى بكائى عندما اتذكر احدى
الأموات
فى ليلة أرق عندما انتظر ان
ارك ..
وان ابحث عن حب قريب
جدا ..
فى صوتك
« الحب فيما يقوله الصوت »
فى حركة رأسك
فى اصابعك وعيونك
وشفاهك وسيقانك ايضا !!

نحو الشمس والحرية

اريد ان يكون لى اصدقاء
اثق فيهم مثل اعدائى
وان يكون لى اعداء قليلو
الحيلة
مثل العديد من الاصدقاء
وان يكون لى عمال
يفهمون عن الكفاح مثلما يفهم
اصحاب الاعمال
ياأخوتى :
سيكون هذا هو الانتصار

رسالته فى الحياة

ألهث خلف الظلم وأعدو
مثلى ..
كم يشعر المرء بارتياح عميق
وعندما أعرج خلفه
استطيع ان اقول « انه يهرب
منى »
وعندما يستدير الظلمَ للرجوع
انادى هاربا « هذا لا يعنى الا
الفر والكر »
الا اننى لا استطيع — كما
امل — ان يلحق بى
ولكن لاننى استطيع ان اشم
رائحته
وان احتفظ بها فى عينى دائما
ربما استطيع ان اكون قابعا
فوق قبعته فى الوقت المناسب
اضافة لهذا يأتى صوتى عاليا
ضد الظلم والقهر
وصوتى جدير بكل الاشياء
القيمة
وسوف يبقى طويلا
لهذا فانى أشكر الظلم
قليلا ..
لانه كيف كنت سأبدأ حياتى
دونه
وكيف تكون بقية حياتى ؟ ◆

عن مجلة « الفيصل » عدد أكتوبر ١٩٨٩

مفهوم البناء الفنى للقصيدة فى النقد العربى الحديث

مرشد الزبيدى

– ١ –

على الرغم من شيوع البناء مصطلح البناء الفنى للقصيدة فى النقد الأدبى الحديث ، لم يكتسب دلالته الإصطلاحية ، لأنه لا يتسم بحداثته النسبية فحسب ، وإنما هو ذو طبيعة غير مستقرة ، إذ يتغير مدلوله لوجهات نظر النقاد والباحثين .

فالمناهج النقدية فى نظرها إلى النصوص الأدبية عامة ، والنصوص الشعرية على نحو تتباين فى منطلقاتها ووسائل دراستها لهذه النصوص ، ومن ثَمَّ تتباين النتائج التى تتوصل إليها طبقاً لا ختلاف هذه المنطلقات النظرية والوسائل التى تستعملها .

وحاول أحد الباحثين أن يحدد هذه المناهج ، فتوصل إلى أن مسميات كثيرة تسرد على أنها مناهج ومنها :

« القاعدى ، النحوى (اللغوى) البلاغى ، الأخلاقى ، التاريخى ، الجامعى ، السيرى ، الدينى ، الصحفى ، النفسى ، النفسانية ، الشكلى ، الشكلانى ، الجمالى (الفنى ، الإبداعى ، نقد المبدعين ، الإنطباعى التأثرى) ، الاجتماعى ، الفلسفى ، الماركسى ، الوجودى ، الشكلى ، التحليلى ، البنيوى .. النقى »

ونحن نؤمن أن كل باحث فى سعيه إلى تكوين شخصية له ، تتأتى استقلالية شخصيته من المنهج الخاص الذى عليه أن يسلكه ، وهذا يدعو إلى القول : إن المناهج النقدية من الكثرة بحيث يستحيل إحصاؤها ، إذ أنها بعدد النقاد والباحثين الذين يسعون إلى تحقيق هذه الاستقلالية المنهجية . ويمكن أن نميز بين اتجاهين كبيرين من الاتجاهات ، وكل اتجاه يندرج تحته عدد من المناهج النقدية .

الاتجاه الأول :

وهو الذى يدرس النصوص الأدبية فى ظروف نشأتها والسياقات الخارجية لها والتأثيرات التى يُتوقع لنص أن يؤثر بها فيا يحيط به .

الاتجاه الثانى :

وهو الذى يدرس النصوص الأدبية من داخلها ويسعى إلى الكشف عن العلاقات الداخلية التى تتحكم فيه .

والمناهج النقدية التى تقع ضمن الإتجاه الأول هى التى أطلق عليها تسمية المناهج السياقية ، لأن العمل الفنى « إذا ما نظر إليه بطريقة غير جمالية كان يوجد سياق ، فقد ابتدعه إنسان كانت له سمات نفسية معينة ، وكان هذا الإنسان يعيش فى مجتمع لابد أن نظمه وقيمة أثرت فى تفكيره وكيانه .

والمناهج التى تقع ضمن سياق الإتجاه الثانى ، يمكن تسميتها المناهج النصية ، لأنها تدرس النصوص الأدبية بمعزل عن ظروف نشأتها وتاريخ مبدعيها والسياقات الخارجية التى تحيط بها .

ومن أبرز المناهج السياقية هى المنهج التاريخى ، والمنهج الاجتماعى والمنهج النفسى ، وتشترك هذه المناهج فى أنها لا تنظر إلى العمل الفنى بمعزل عن عوامل تكوينه والظروف العامة ، والخاصة التى أحاطت بنشأته ووجوده .

أما أبرز المناهج النصية فهى : المنهج الشكلانى الذى قام فى روسيا وما سمى مدرسة النقد الجديد فى الولايات المتحدة والمنهج البنائى والمنهج التفكيكى ، وهذه المناهج مجتمعة توجه عنايتها إلى النص الأدبى بذاته من دون اللجوء إلى السياقات الخارجية لهذا النص .

والمشكلة التى تعترضنا ونحن نتابع الدراسات التى تعتمد على المناهج السياقية فى تحليلاتها . هى أن هذه المناهج تجعل النصوص وثائق يستفيد منها المؤرخون وعلماء الإجتماع وعلماء النفس ، لمعرفة المشكلات التى عالجها الأدباء والأحداث التى صوروها ، ولا تهتم بالنصوص نفسها إلا عندما تصب فى المجرى الذى يخدم الهدف .

وسبب الاعتراض الموجه إلى المناهج السياقية ، إن النقد قد يلجأ إلى نصوص سطحية تكون قادرة على تمثيل هذه الظروف التى يعالجها النقاد والسياقيون إذ كثير ماتكون أعمالاً : ضئيلة القيمة أقرب من كل ما عداها إلى التيار الرئيسى للعرف والرأى الاجتماعى السائد .. فالنمطية الاجتماعية لا يمكن أن تكون معياراً للقيمة الجمالية .

كذلك فعل النقاد البنائيون الذين رضوا أن تمثل الدراسات الاجتماعية والنفسية « معياراً جمالياً للأعمال الأدبية ، لأنها حين تدرس لغة الشاعر تتناولها كما تتناول الأعراض المرضية أو الوثائق الشخصية مغلقة طابعها الجمالى الذى يميزها عن هذه الأشياء .

ويقدم يونج إعترافاً مماثلاً فى هذا الصدد إذ يرى أن المنهج الذى يمكن الوصول عن طريقه إلى حقيقة الفن لابد وأن يكون منهجاً فنياً .

والحقيقة أن الخلافات بين هذين الإتجاهين خلافات جوهرية وقد يصعب التوفيق بينها ، وفى الوقت الذى نؤمن فيه بأن الدراسة النقدية يجب أن تستوحى النص نفسه ، لأنه جوهر العملية النقدية ، وكل ما عداه يمكن أن يؤلف إضافة تفسر مغاليقه وتكشف أبعاده ، ينبغى ألا نغفل هذه الظروف والعوامل المساعدة طالما كانت فى خدمة النص .

ولا سيا ، أن أغلب المناهج النصية تنطلق فى تحليلاتها من إهمال السياقات المحيطة بالنصوص ، إلى الدرجة التى تجعل مضامين هذه النصوص عناصر خارجية ينبغى عدم الإعتناء بها . فى الوقت الذى تشدد فيه على أهمية أن يكون الشكل والمضمون حقيقة واحدة ، أو وجهين لورقة واحدة ، وهذا التناقض الذى يمكن أن نلمسه عند عدد من هذه المناهج هو الذى يدفعنا لاتباع منهج خاص فى فهم مفهوم البناء الفنى وفى تحليل النصوص .

— ٢ —

ما البناء الفنى للقصيدة .. ؟ وكيف ينظر النقد العربى الحديث إلى هذا المفهوم ؟ أولاً يجب أن نقف قليلاً عند المدلول المعجمى لمفردة : بناء ، لغوياً تحدد المعجمات العربية معنى لبناء على أنه نقيض الهدم ، والبنية بكسر الباء وضمّها ما بنيته . ويبدو أن أصل كلمة بنية فى اللغات الأوربية على ما يذكر ذلك باحث عربى ، مشتق : من الأصل اللاتينى Stuere الذى يعنى البناء أو الطريقة التى يقام بها مبنىً ما من وجهة النظر المعمارية الجمالية .

هذا يُظهر أن المدلول اللغوى لمفردة بناء فى اللغة العربية وفى اللغات الأوربية يبدو متقارباً .

وجاءت مفردة البنية فى النقد العربى القديم لتدل على حالة بناء اللفظة المعروفة : أن تكون الأسماء والأفعال فى الشعر تامة مستقيمة كما بنيت ولم يضطر الأمر فى الوزن بمعنى الإنشاء والتكوين والصياغة عند ناقدين لم يخرجا عن هذا المعنى وهما الأمدى والحاتمى .

يتضح لنا أن النقاد العرب القدامى فى استخدامهم لمفردة البناء قد استعاروا معناها من المدلول المعجمى الذى يدور حول معانى الإنشاء المادى المعلق بالقصور والسفن ونقلوها إلى الأدب بما يقترب من هذا المدلول المعجمى . والاستخدامات المتباينة لمفردة البناء ولمفردة البنية وإن كانت تعنيها تعنيه فى النقد الحديث إلاّ أنها لا تتناقض معه ، بل إن بعض الإشارات التى وردت عند القدامى تكاد تتطابق مع الآراء النقدية الحديثة فنظم الكلم وترتيبها وبناء بعضها على بعض طبقاً لما قال به عبد القاهر الجرجانى هو ما تتحدث به المناهج النقدية الحديثة عن علاقات التحاور بين الألفاظ .

— ٣ —

أثيرت قضية البناء الفنى فى الغرب على نطاق واسع فى مطالع القرن حتى أن واحداً من أهم المناهج الحديثة ، استمد إسمه من هذا المفهوم ، ونعنى به المنهج البنائى أو البنيوى .

غير أن ما ينبغى تأكيده هنا ، أن دراسة البناء التى لم تكن مقصورة على الذين اخذوا المنهج

البنائى وسيلة يدرسون بها هذه القضية الفنية ، وإنما تمتد جذور هذه الدراسة إلى قرون ، وترتبط بمفهوم شاع منذ زمن أرسطو ، وهو مفهوم الوحدة العضوية ، وكثيراً ما تداخل هذان المفهومان .

وإذا كان النقاد البنائيون يختلفون قليلاً أو كثيراً فى فهمهم لبنية العمل الفنى ، فهم يتفقون فيما يبدو على أن البنية مجموعة متشابكة من العلاقات تتوقف فيها الأجزاء أو العناصر على بعضها من ناحية ، وعلى علاقتها بالنص من كلاً من ناحية أخرى .

يظهر من ذلك أن دراسة البناء الفنى للقصيدة تقترب من دراسة وحدتها العضوية ، وأن الفرق بين المفهومين فيما نرى يتعلق بطرائق التحليل ، فى حالة دراسة الوحدة العضوية يتعلق البحث بدراسة الأجزاء التى هى الأقسام التى يتكون منها النص ، بينما فى حالة البناء الفنى يتعلق الأمر بدراسة العلاقات بين العناصر المكونة للقصيدة فضلاً عن داسة علاقات الأقسام المكونة لها .

ويعتقد ت . س إليوت وهو يتحدث عن إستفادة الشاعر من الموسيقى أكثر من غيرها

وأهتم كلنث بروكس بتحليل النصوص الشعرية فضلاً عن تنظيره للبناء الفنى ، وسعى إلى اكتشاف ما فى العمل الفنى من تعقيد وغنى وهذا الاكتشاف لا يتحقق إلا عن طريق درسه القصيدة واستيعاب شكلها الفنى .

أما المنهج البنائى فهو منهج حديث النشأة فى الغرب ، فيعتمد فى نظرته للبناء الفنى على توجيه اللوم إلى المناهج السياقية التى لم يكن هد فها مقاربة النص من داخله وإنما الدوران حوله ، أما البنائية فتسعى إلى ما تسميه : الرؤية المنبثقة وهذه الرؤية تعنى دراسة الأشياء ذاتها .

ومن المبادىء التى يعتمدها النقاد البنائيون : الثنائيات المزدوجة للظواهر ومن هذه الثنائيات : ثنائية اللغة والخطاب .

ولذلك يرى البنائيون . أن معرفة الإشارة لا تتم من خلال خصائصها الأساسية . وإنما يتم ذلك من خلال تمايزها باختلافها عن سواها فى الإشارات ، فكلمة ضلالة صارت ذات معنى ليس لشىء لذاتهاولكن لوجود الهداية فبضدها تتميز الأشياء .

ورأى كولوريدج أن القوة التى تصهر الأجزاء بعضها ببعض وتخلق التوازن بين الصفات المتضادة هى الخيال : القوة التى بوساطتها تستطيع صورة معينة أو إحساس واحد يهيمن على عدة صور أو أحاسيس فى القصيدة فيحقق الوحدة فيما بينها بطريقة أشبه بالصهر .

هذا النظر الكلى إلى القصيدة على حسب ما تراه المناهج النقدية النصية هو القاسم المشترك فيما بينها من حيث النظر إلى بنائها الفنى .

ثمة نتائج يمكن استخدمها . منها : أن دراسة البناء الفنى للقصيدة لا يمكن أن تتم من دون النظر إلى فهم العلاقة بين العناصر المكونة لها سواء عناصر شكلية : اللغة والموسيقى ، أو عناصر موضوعية ومنها الافكار التى تتضمنها .

(٤)

أصبح البناء الفنى العربى الحديث قريباً من فهم المناهج النقدية الغربية له ، فنظروا إلى الصور الشعرية على أنها صور ضمن تكوين شامل ، ولا يكن دراسة الصورة الصورة على نحو مستقل فهى لا تؤلف وحدها القصيدة إذ أنها جزء من أجزاء القصيدة .

وحين يتحدث النقاد عن الثنائيات الضدية والصور المتنافرة التى ينتظمها كل شامل نراها لا تؤلف وحدة شاملة من دون أن ينتظمها مبدأمن مبادىء التنسيق . هذا المبدأ يسمى : عنصر التأليف والأسلوب .

يرى أن البناء ليس الأسلوب الذى : « هو صفة لغوية ، على ما ينقل ذلك عز الدين اسماعيل عن عدنان سوراى . ولذلك يفرق بينهما إذ يرى ألاّ بد من التمييز بين « الأبنية من ناحية ، والأسلوب من ناحية أخرى ، فالبنية تتصف بتركيب النص ، بينما يمس الأسلوب النسيج اللغوى المكتوب به فحسب .

والحقيقة أن النص الشعرى هو تركيبات لغوية قبل كل شىء وهذه التركيبات اللغوية هى التى تعبر بأصواتها ودلالتها عن الأثر الذى يحدثه هذا النص ، وإذا كان الأسلوب يرتبط بالحديث عن طرق مختلفة فى قول الشىء نفسه ، فإن لاختلاف بين الأساليب ينبع من الاختلاف فى التركيابت اللغوية .

وقد يفهم من بعض الإشارات النقدية أن البناء ربما ارتبط بالهيكل أو التصميم ولذلك عدت نازك الملائكة البناء هيكلاً ولذلك عرفته بأنه :

الأسلوب الذى يختاره الشاعر لعرض الموضوع ، ولكى تؤكد أنها تعنى بالهيكل البناء الفنى جعلت مهمة هذا الهيكل تتمثل فى توحيد القصيدة ومنعها من التفكيك والانفلات ولما داخل حاشية متميزة

— ٥ —

وبعد أن عرضنا آراء عدد من النقاد فى البناء الفنى ، هل نستطيع التوصّل إلى مفهوم دقيق وواضح لمصطلح البناء الفنى ؟ إن وضع هذا التعريف لا يخلو من صعوبة ، لأن النقاد لم يتوصلوا إلى مثل هذا التعريف إلى الجامع المانع . لكننا نستطيع أن نضعحدوداً عامة لهذا المصطلح تجعل النظر إليه يتسم بقدر الوضوح ، وهذه الحدود تؤلف فيما نرى قدراً مقبولاً من الفهم لهذا المصطلح :

أولاً : لا ينظر البناء للقصيدة إلى أجزاء القصيدة وعناصرها على نحو مستقل ، إذ أن كل جزء يتمم الأجزاء الأخرى ويكشفها ويوضحها ، كما أن لكل عنصر مهمات فنية يؤديها فى البناء الكلى للقصيدة .

ثانياً : يُعنى البناء الفنى لصياغة العبارات والصور وتنسيق الأفكار والتلاؤم الموسيقى بطريقة تجعل كل عنصر يكمل مهمات العناصر الأخرى وأدوارها والتضاد بين العناصر يخضع لقدرة الشاعر على جعلها تحدث تأثيراً موحداً كما يفعل الموسيقى فى النغمات حين يجعلها عملاً فنياً تتقبله الأذن

ثالثاً : ليس البناء الفنى للقصيدة بشكلها الخارجى ، وإنما الشكل بما يتضمنه من تركيبات لغوية والفاظ وموسيقى جزء من أجزاء هذا البناء .

رابعاً : إذا كان المفهوم للوحدة العضوية يقترب من مفهوم البناء الفنى فإن الوحدة العضوية ليست هى البناء ، وإنما البناء الفنى يتضمن هذه الوحدة .

خامساً : ليس الأسلوب هو البناء الفنى ، وإنما الإسلوب جزء من هذا البناء ، والمفهومان لا يتناقضان ولكن البناء صفة الشمول لأنه لا يتعلق بطريقة الصياغة والتأليف وحدها وإنما يتضمن ذلك فضلاً عن تضمنه كل الأحداث والأفكار والعواطف التى تعبر عنها القصيدة .

سادساً : ومع ذلك يمكن القول إن وضع تعريف جامع مانع لمصطلح البناء الفنى وارد ، وهذه الحدود التى وضعناها ليست مطلقة أو نهائية لأن فهم البناء الفنى يتعلق بالعملية الإبداعية التى هى عملية تخضع للتغيير والتجدد الدائم ◆

مجلة الأقلام ــ العراق

العدد : ١٩٨٩/٨

أغسطس

تونى موريسون
ذاكره تأتى من البعيد

ترجمة : هبه عادل عيد

ان يكون الحديث عن الادب والرواية لدى الأديبة الأمريكية — الافريقية (تونى موريسون — TONI MOR-RISON) التى نالت جائزة بوليتزر عن روايتها (المحبوب — BELOVED) — امراً طبيعياً. ولكونها امرأة سمراء كان للحديث ان يتطرق للظلم الواقع على السود وعلى المرأة، فالعنصرية لا تمارس فقط على السود بل طالت المرأة بشكل عام.. وإذ بالمرأة السوداء تعانى قهراً مزدوجاً..

وبقدر ما ابتعدت الكلمات عن النص الروائى (المحبوب)، بقدر ما جاءت متحدية للنسق الاجتماعى القائم مشيرة إلى اننا مازلنا نعيش قيم العصر الاقطاعى — ذلك العصر الذى قدمته فى روايتها الأخيرة (المحبوب)، بشكل مغاير للكتابات السابقة، إذ ابتعدت عن التجارية التى سايرت معظم الاعمال المعالجة للمشكلة العنصرية فى الولايات المتحدة. وجاء فى حيثيات هانجى البولتيزر (لموريسون) انه بالرغم من الادانة الحادة التى تضمنتها الرواية وقسوة المضمون المقدم فيها، الا انها ابتعدت عن الدعائية وطغى على الرواية صوت الخطاب الشعرى..

وهذا نص الحوار :

■ فى معظم رواياتك نجد مواجهات حادة بين السود والبيض، ففى رواية (طفل القطران) تقول احدى الشخصيات : «البيض والسود لا ينبغى لهم ان يجلسوا، او يأكلوا معاً او يقوموا معاً بأى شىء شخصى وحميم فى حياتهم. تلك الصورة اليائسة تعنى اننا لن نتجاوز الفجوة القائمة بين مختلف الاجناس والطبقات..

● فى احيان كثيرة اشعر بمرارة من العلاقة السائدة بين السود والبيض، ودائماً ما يستخدم السود ككبش فداء فى هذا البلد لمنع نشوب حرب اهلية طبقية، أو على الاقل لمنع حدوث قلاقل اخرى.

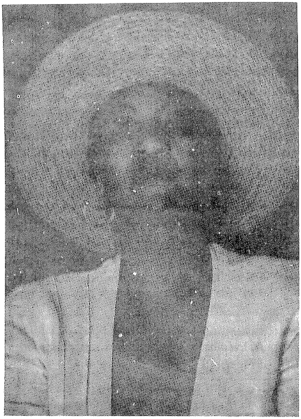
لولا وجود السود فى هذا البلد، لكان مصيرها البلقنة، ولكان المهاجرون قد قطعوا رقاب بعضهم البعض، كما فعلوا فى أى مكان آخر. ولكن ان يصبح المرء امريكيا، قادماً من اوروبا فإن كل المشترك الذى يجمعك مع المهاجر الأخر هو ازدرائى.. دون سبب سوى اللون. ومهما كان المكان الذين قدموا منه، فإن لوننا يوحدهم. جميعهم يقولون، «اننا لسنا كذلك». وهكذا يشكل نفينا الاساس كى تصبح امريكياً.

وجودنا لم يكن عاملاً سلبياً بالنسبة لهم بل كان عامل توحيد منذ أن وطأت ارجلهم السفن المهاجرة، كانت ثانى كلمة يتعلمونها كلمة «زنجى». أعرف ذلك لأنى نشأت بينهم. اذكر وانا بالصف الخامس ان جلس بجانبى صبى جميل كان قد وصل لتوه.. ولم يكن يعرف الانجليزية.. ولما كنت اجيد القراءة فقد علمته اياها وصرنا اصدقاء.. إلى ان جاءت اللحظة التى اكتشف فيها اننى سوداء — زنجية.. عندما تحدد انتماؤه. كل مهاجر يعرف انه ليس فى القاع، طالما يأتى فوق فئة واحدة على الاقل — هى نحن.

■ كان اليهود رواداً فى حركة حقوق الانسان وواجهوا اللذى تواجهونه اليوم، بماذا تفسرين — اذن — ذلك العداء بين السود واليهود اليوم ؟

● كنت مقتنعة لفترة طويلة بان الصراع بين السود واليهود

القاهرة — العدد ١٠١ — ١٢ ربيع الآخر ١٤١٠ — ١٠ نوفمبر ١٩٨٩ م



هنا من صنع الاعلام وفى أى مكان ذهبت اليه فى العالم كان هناك سود ، احدهم قال لى ، ماذا عن السود والأسيويين ؟ ماذا عن السود والمكسيكيين ؟ او هنا فى نيويورك بين السود والقادمين من بورتوريكو ؟ اذن العامل المشترك الوحيد هو السود .

السود مقتنعون بأن اليهود فى هذه البلاد اصبحوا بشكل او بأخر بيضاً انهم يتعاملون معنا على انهم بيض اكثر من كونهم يهوداً .

■ هل يعود ذلك — جزئياً — لظهور من يعادى السامية من المسلمين السود مثل (لويس فرخان) ؟

● (فرخان) فرد واحد .. اسود . لماذا لا يوجد اسود واحد متطرف تجاه (مائير كاهانا) ؟ ثم (فرخان) منبوذ من اغلبية السود . ولا اعتقد انه مقياس عادل — ان يمثل اسود واحد كل السود .

■ احياناً يشعر البيض بان هذا التعميم الذى تتحدثين عنه يطالهم ايضاً فى حين ان هناك اتجاهات عديدة بين البيض بدءاً من (كو . كلوكس . كلاس) وانتهاءً بالقديسين .

● اننا نعرف ذلك جيداً . لقد كان علينا دائماً ان نميز فيما بينكم لان حياتنا تتوقف على ذلك . كثيراً ما يزعجنى كوننا مطالبين بتحمل الأخرين دائماً ، وإذ لم نكن متفهمين بشكل كامل ومبتسمين دائماً ، نعد من الأشرار .

■ قلتِ مرة بأنه لا يروق لك كتابة رواية عن (الرق) . ولكن (المحبوب) اشهر وآخر رواياتك عن الرق ..

● كنت مَحجمة تماماً عن تناول تلك الفترة فى كتاباتى إلى ان ادركت عدم معرفتى بها معرفة حقيقية ، وعندما بدأت اقرأ عن هذه الفترة تملكنى شعور قوى بطول هذه الحقبة التى استمرت ثلاثمائة عام ، ثم بشكل مفاجىء وجدتنى اغوض فى هذه الحقبة الطويلة .. هل يعقل ذلك — ثلاثمائة عام فى الرق وعلى مدى جيل بعد جيل كان قد تأسس هذا النظام وتم تكريسه — واليوم هل يمكننا القول — حقاً — باننا قد تخلصنا تماماً من هذا الإرث ؟ ..

■ (المحبوب) مهداه إلى ستين مليون اسود لقوا حتفهم من جراء الرق . هذا الرقم المفزع ، هل هو موثق تاريخياً ؟

● بعض المهتمين بهذا التاريخ اخبرونى بانهم مائتا مليون قتيل . اما ستون مليوناً فهو الرقم الأقل الذى وجدته الذى معظمهم . بعض الراحلين عن الكونغو كتبوا مذكرات قالوا فيها : « إننا لم نستطع عبور النهر — (يقصدون نهر الكونغو الكبير) — لانه كان مكتظاً بجثث الضحايا الذين هلكوا فى السفن التى تقلهم عبر النهر » .

كانت تجارة الرقيق مثل تجارة الكوكايين اليوم — وبالرغم من ان التجارتين ضد القانون ، الا أن ذلك لم يوقفهما ، فقد كان الحصول على ألف دولار — ثمناً لانسان — مبلغاً كبيراً فى ذلك الوقت ، ثروات كبيرة هنا — فى الولايات المتحدة — جاءت بهذه الصورة .

لقد اعتقدت ان (المحبوب) ستكون الاقل انتشاراً لانها عن اناس يرفضون هذه الذاكرة .. انها ذاكرة منسية عن عمد .. لا البيض يريدون الوقوف عندها .. والسود يشعرون بامتهان كبير ازاءها .. وكأن هناك اتفاقاً سرياً على هذا النسيان .

■ اتصور ان سبب نجاح الرواية هى تلك الرؤية الجديدة للكفاح اليومى الذى قام به السود ضد العبودية ..

● حاولت ان اعيش ذلك كتجربة شخصية . روايتى ليست عن الرق كنظام تم إرساؤه بضراوة ، بل هى عن اولئك المجهولين الذين كانوا يسمونهم عبيداً ، لقد كتبت عما قاموا به ليستمروا على قيد الحياة ، وعن حجم التضحية التى كانوا على استعداد لتقديمها مهما طال بهم الزمن . ان ذلك كان اكتشافاً مذهلاً بالنسبة لى ؟

لقد تعرفت على هؤلاء (العبيد) بشكل موثق من بعضهم الذين سجلوا لمحات من حياتهم ، ومن بعض الأوربيين الذين كتبوا عنهم ... ايضاً قباطنة سفن العبيد كتبوا سيراً عن رحلاتهم تلك . ان هذه الفترة موثقة بشكل جيد على عكس ما يتصور البعض .

ومن بين ما قرأت ولفت انتباهى بشدة ، وصف لسيدة وضعوا لها جرساً فى رقبتها حتى لا تتمكن من الهرب . ايضاً الاقنعة التى كان (العبيد) يُجبرون على ارتدائها عندما يجنون القصب .. كانت اقنعة غليظة بها ثقوب صغيرة جداً . مما يجعلها ساخنة جداً على وجوههم .. إلى حد أنهم عند خلعها كانت جلدة وجوههم تذهب معها .. كل ذلك حتى لا يأكلوا القصب . هذا بخلاف التعذيب الذى يتعرضون له فى غرف معدة خصيصاً لذلك .. وكانت بعض ادوات التعذيب تلك .. يلبسها (العبد) طوال الوقت . كان (الإذلال) بكل معانيه هو المسيطر على طبيعة تلك الفترة .

■ هل خلصتِ الى اقتراحات خاصة بتغيير البيئة العنصرية التى نشهدها فى الولايات المتحدة اليوم ؟

● اتصور ان المشكلة العنصرية تبدأ من نظام التعليم الحالى .. لأن العنصرية يمكن

الحد منها من خلال المتابعة المدرسية . فالإنسان لا يولد عنصرياً . ان العنصرية هنا يتم تكريسها عن طريق التعليم . من منا لا يتذكر الحصة التى تعلّم فيها اننا نمثل الجانب الآخر للجنس البشرى . لقد كان ذلك اشبه بمن يقول يدك اليسرى ليست جزءاً من جسدك .

هناك ايضاً مشكلة تتعلق بالعلاقة بين التعليم والسلطة . فالسلطة تضع النظام التعليمى الذى يخدمها . ونحن لا يوجد لدينا البناء التعليمى الذى نحتاجه — فالادب الاسود او الافريقى الاصل مازال يدرس على انه علم اجتماع ومن سبيل التسامح والتفضل ، ولا يُنظر اليه كأى ادب آخر له خصوصيته وجمالياته الخاصة به .

وقبل الخوض فى كل ذلك — لقد شاهدت منذ أسابيع فى التلفزة هنا بعض الاطفال السود يتصايحون ويبكون بسبب العدوانية التى يجدونها فى مدارسهم . فماذا فعلنا نحن ازاء ذلك ؟

■ . . ولكن هناك عنف فى مدارس السود أيضاً أعنى ان العدوانية التى تتحدثين عنها توجد بين السود وبعضهم . .

● السود ضحايا لكثير من العنف . ولا توجد لدى اجابة اكثر من وجوب مجابهة العنف بشكل عام . ولكن اؤكد انه لم يكن ليقع شىء من تلك الاحداث المؤسفة ، لولا تواطؤ القائمين على تلك المدارس والقيادات السياسية فى مختلف الولايات .

■ تلك ادانة قوية . . (التواطؤ) يعنى اننا راضون عن هذا الوضع . .

● نعم لان الانسان يمكنه التغيير . فالمدارس لن تتوقف عن بث المفاهيم المناهضة للسود لانها فى الواقع تخشى ان تعطى الاسود تعليماً جيداً ، لانه سيزاحم على الوظائف عندما يكبر . أليس ذلك ما نسمعه هنا دائما ؟

التعليم على هذا النحو لا يعود بأى نتائج على السود . . طالما يتم تجاهلنا فى الاقتصاد ، تخطيط المدن والسياسة الاجتماعية . فاذا اراد احد بناء مؤسسة لتأهيل السود وجد من يقول له : لماذا انهم لا يدفعون ضرائب . وإذا اراد احد بناء مدرسة لصغار الفقراء السود وجد من يقول له : انهم سينافسون اولادك على الوظائف . لا احد يهتم بهؤلاء الصغار .

هناك اخطاء كبيرة لا تجد من يتصدى لها . وعوضاً عن ذلك اسمع حلولاً كوميدية لمشاكل كبيرة وحقيقية . طبعاً رئيس جديد للبلاد يمكنه التغيير — ويمكنه بعث التشريع الذى ظلوا يتشاورون بشأنه عشرين عاماً بحجة انه لم يُنفذ . انه كمن يبنى جسراً على الربع الأول من النهر ثم يقول لا يمكن الوصول عبره . عشرون عاماً لم يستطع فيها احد ان يُتم التشريع . المرء يجب ان يتحمل مسئولية ان يصبح رئيساً .

■ فى احدى قصصك يقول شاب اسود : « انها لمهمة شاقة جداً ان نكون سوداً ورجالاً فى نفس الوقت » . ثم تقولين انهم تحولوا الى ارتداء الملابس الغربية وتركوا مسئولية الجمع بين كونهم سوداً ورجالاً . .

● انا نفسى لم اعد اعرف على وجه اليقين ما هى مسئوليتهم ، فهم لم يعطوا الفرصة لأختيار مسئولياتهم . هناك بطالة ٦٠٪ بين الشباب السود فى هذا البلد . ما نوع الاختيار لديهم والحالة هذه ؟

■ هذا يقودنا إلى مشكلات الفتيات مثل الحمل المبكر ، وتربية الابناء وحدهن دون مشاركة من الآباء . ما رأيك فى مشكلات هذا الجيل الآخذة فى السوء ؟

● لا يبدو ان فى الامر مشكلة ، ولا اعتقد بأن امرأة بمفردها تدير بيتاً وتربى ابناءها يشكل مشكلة او ما نطلق عليه اسرة مفككة . انها تُعدّ كذلك لاعتقادنا بأن رب الاسرة يجب ان يكون رجلاً .

ان الابوين لا يستطيعان تنشئة طفل بأكثر مما تستطيعه الأم بمفردها . لكنى اؤكد إلى اننا نحتاج إلى المجتمع كله خارج البيت لتنشئة طفل ان فكرة رب البيت الذى يأتى بالمال الاوفر تتضمن الدعوة بان المرأة — بشكل ما — اقل من الرجل ، وانها تظل كياناً ناقصاً بدونه . انا نفسى ربيت طفلىّ بمفردى . وامضى اكثر فأقول ان مسألة العائلة المكونة من أب وأم ، قد اثبتت فشلها بالنسبة للسود والبيض على حد سواء . فلماذا نظل متمكسين بها ؟ . . انها تعزل الافراد داخل وحدات صغيرة — وهم يحتاجون إلى وحدات اكبر .

■ . . ومشكلة الحمل المبكر . .

● كل جداتنا كن شابات صغيرات عندما حملن ، فأما انهن كنّ فى الخامسة عشرة أو فى السادسة عشرة عندما كن مسئولات عن ادارة بيت وتربية اطفالهن واحياناً العمل فى لمزرعة ايضاً .

● . . ولكن جداتنا لم يكن لديهن احتمال ان يحيين حياة مغايرة ، وعندما كن فى الخامسة عشرة او السادسة عشرة لم يكن لديهن الوقت ليعرفن ما إذا كانت لديهن قدرات أو مواهب خاصة . كن اطفالاً انجبن اطفالاً .

● الطفل لن يؤذيهن . انه يستهلك الوقت ، ولكن من هنا يهتم بالمواعيد ؟

ما المهنة التى تنتظر الشابات بعد المدرسة ؟ إلاّ أننا « قررنا » ان سن البلوغ يمتد إلى الثلاثين . . لن تنجب فتاة قبل العشرين ؟ ما اعرفه هو انه متى يكون الجسد مستعداً لانجاب طفل . . توجه العاطفة لانجابه، الطبيعة ارادت ذلك ، شئنا نحن ام ابينا . .

■ الا تشعرين بأنه كان يمكن لهؤلاء الفتيات ان يخططن لمستقبلهن بشكل افضل . . كأن يحصلن على وظيفة او يصبحن مدرسات او أى شىء آخر ؟

● بامكانهن ان يصبحن مدرسات . . بل طبيبات جراحة ايضا . . ويجب ان نساعدهن ليصبحن جراحات . . وتلك هى المهمة التى أخذتها على عاتقى . . أن آخذهن بين ذراعى لا قول طفلك رائع وانت ايضا ، وبامكانك ان تصنعى حياتك كما شئت ، وإذا اردت ان تصبحى طبيبة ، فقط اتصلى بى — سأعتنى بطفلك . نحن نصر على عقاب كل من لديها طفل . . لاننا لا نريد ان ندفع الثمن .

والواقع اننا لا ننتقد الأم الوحيدة الا إذا كانت سوداء — أو فقيرة . والدافع هنا ليس اخلاقياً ولكنه مادياً . . هذا ما يزعجنا . . نحن نعاقب الام الفقيرة او السوداء بكونها انجبت . . بينما نحن فى الحقيقة لا نهتم ما اذا كانت الام الغنية لديها اطفالاً ام لا . .

■ وانت كيف خرجت من دائرة الفقر ؟ فالنقود لا تجىء من تلقاء نفسها . .

● ولم لا ؟ أليس كل منا يأخذ ما يعطى اليه ؟ الاغنياء حصلوا على النقود بالوراثة . . ولا اعنى هنا الوراثة بمعناها الحرفى . . ولكنى اقصد الامتيازات المتوارثة بين الطبقات الوسطى والعليا والتى يعد الحصول عليها امراً عادياً . . . اننا امام نفس شبكة العمل القديمة التى تكرس الامتيازات الطبقية ●

مجلة (تايم الامريكية)

(بونى انجلو (BONNIE ANGELO

العدد رقم ٢١

٢٢ مايو ١٩٨٩

القاهرة

المجلة الثقافية الأولى

أدب ● فكر ● فن

تصدر

منتصف كل شهر

حول معرض السويسريين :

الثورة الانسانية وايقاع العصر

هانز شافر وردلف روجر تايفر

حنا سعيد

١١٠ ● القاهرة ● العدد ١٠١ ● ١٦ ربيع الآخر ١٤١٠ هـ ● ١٥ نوفمبر ١٩٨٩ م ●

تطالعنا الساحة الفنية من أن لآخر برياح من الغرب او الشرق تهب وفى هبوبها ايذانا بالنضوج لثمر يملأ البساتين أو هى نذير بمطر وعواصف هى ايضاً تقتلع كل غث وهش من الغصون والاشجار ليستمر المعنى الحقيقى والعميق فى الحياة وهو الاحتكاك والتواصل وإذا كانت البشرية تنتظر فى غموض مسربٍ بالحيره ما سوف تسفر عنه استقرار عدد من الاقمار الصناعية الثقافية الضخمة فى الفضاء المحيط بالاراضى بما سوف تستتبعه من اكتمال شبكتها لمقدرتها على البث المباشر لكل بقاع الكرة الأرضية فإن احد الجوانب الايجابية الثرية فى هذا المضمار سوف تكون بلا شك هو سهولة إنتقال الدلالات الثقافية المحلية عبر العالم ومن ثم فإن منذ الآن فإن عناصر الاقتراب المعرفى على مستويات الآداب والفنون ومن قبلها العلوم قد صارت قاب قوسين .

وإذا كانت سمة الطليعيين دائماً هى كسر المألوف بل والاستفادة من غير المألوف ومحاولة ادخاله إلى ساحة المألوف ليستحيل بدوره مألوفاً لكى يسعى الفنان من بعد إلى البحث عن غير مألوف اكثر جده منه وهكذا تستمر عجلة التحريك القيمى على المستوى الابداعات الفنية فإن الساحة الفنية قد شهدت فى الأوانه الاخيرة عدة محاولات جادة فى مضمار الجده والخروج عن المألوف واستخدام خامات جديده كوسيط للابداع الفنى على ساحة الفنون التشكيلية والمثال جائز فى الجائزة الأولى فى صالون الشباب فى مجسم انسان العصر . وإذا كانت الرياح حتى الآن تأتينا مشخصه فإن اتفاقيات التبادل الثقافى التى اتاحت حضور عدد من الفنانين السويسرين فى مصر وسفر بعض الفنانين المصريين إلى سويسرا قد اسهمت إلى حد كبير فى رياح الانضاج كما اسلفنا .

ولعل الجديد فى العرض هو استحداث خامه جديده على الواقع المصرى كخامه للتشكيل الفنى فلم يسبق من قبل ان استخدم فنان مصرى زيوت المحركات والشحم المستخدم فى تشحيم عجلات السيارة والبيتومين « الاسفلت » الاسود على ورق لابداع عمل فنى فإستخدام تلك الخامات فى حد ذاته قد تكون شهوة اقترفها الكثير من فنانينا بل ولعلهم قد استخدموا ما هو اكثر غرابة من ذلك فى مراسمهم غير ان الجديد هنا هو جرأة الفنان فى البوح بهذه الشهوات فإذا كان الكثير من فنانينا قد مارسوا تلك الشهوة فإن لا أحد منهم اعترف بها ولم يجرؤ احدهم على عرض شهواته هذه أمام الناس وإذا كانت الحاجة قد دفعت الفنان إلى صناعة خاماته والوانه ومن قبله صنع الفنان الفرعونى الوانه من اكاسيد الارض وصفار البيض والخل ومن بعد لجأ الفنان الاوربى إلى الالوان « السنتتك » والبلاستيكية فإننا أمام عصر جديد يبدع فيه الفنان خاماته الجديدة بنفسه بل يستخدم كل ما حوله لابداعاته الجديدة .

واستخدم هانز فى ذلك تكنيكاً تسمح به الخامه المستخدمه فسمح له زيت المحرك بقدرته الهائلة على التشرب والانتشار داخل السطح القطنى لورق الكانسون والنبريانو امكانية الغمر الكامل لورق اللوحه فى تلك الزيوت مما اضفى على الأعمال لونا زيتيا يبدأ من الابيض وينتهى عند مساحات الاوكر ومع تداخل لمسات من شحم التشحيم الاميل إلى اللون « الاوليف » والكثافة ومع تحديدات بورق « السوليتاب » الشفاف لمساحات هندسية واستخدام فرشاه عريضة جداً وخشنة الشعيرات امكن الحصول على ملامس بارزة لتلك الشعيرات فى اتجاه من اعلى إلى اسفل ومع الارتشاح تداخلت درجات اللون الاخضر الاوليف مع الارضية الزيتية اللون وعند تداخل البيتومين الكثيف اضفى ملامس غنية السواد بدأت فى التدرج كلما خففت كثافة اللون فسمحت بتداخلات لونية فى اتجاهات البنيات والاوليف الداكن فى اتجاه البنى والارونج المتجه إلى البنى وجميع هذه الدرجات اللونية شفافة تسمح بإرتشاح اللون وشفافيته لما تحته فيما عدا مساحات اللون الاسود باستخدام البيتومين .

ومع خشونة الخامات المستخدمة وصعوبة استخدامها حيث تحتاج فى معظمها إلى النار للوصول إلى حد

أمثل للاستخدام فإن ملامس الاعمال قد بلغت حداً ملفتا للنظر من الرقة خاصة فى لوحته امرأة واثنان مختلفان من البشر وعلى النقيض من ذلك اوحت لنا لوحته — بلا اطار — ذكريات حرب بعنف عجيب يثور من حركة الفرشاه التى استخدمت البيتومين فى ضربات فرشاه قوية وكأنها المعارك مع لون غالب على اللوحة اشبه بالاوكر الكثيب الضارب إلى خضرة خفيفة توحى بالقتامة وكأن الموقف واهتزاز الفنان من التجربة بكل ابعادها .

وخلاصة القول فإن معرض الفنان هانز شافر يعد حركة فى الاتجاه الصحيح نحو تحرير الفن من تقليديات الامس ومحاولة جاده لاستشاف الغد بموضوعاته وخاماته وطموحاته .

اما رولف روجرتا تابفر فهو فنان مبدع لكنه عرض تجربتان مختلفتان من حيث الروح والحالة النفسية المولده لكلتاهما وكان الأولى به ان يفصل تلك التجربتان كل عن الأخرى وانا هنا لا اعنى استخدامه بعض المنحوتات التى إستخدم فيها الجبس فى التعامل مع خامات محلية كعرجون النخيل والحجر الأحمر المدشوش وبقايا الزجاج مع استخدام مؤثر موضوعى لاعطاء الملامس هو السعف المجدول وهذه فى حد ذاتها تجربة جهدة ثالثة لكنها إقتصرت على ثلاثة اعمال فقط عرضت بشكل سيىء أهدر قيمة الاعمال فيما عدا تلك التى وضعت فى ركن القاعة العليا فقد حد منها استطالتها ووضعها بين بعد فراغى منظورى سمح برؤيتها فى زواية القاعة وقد امتدا اسفلها ارضية القاعة الحمراء وزاويتى القاعة فى شكل منفرج (خداع البصر) ثم ومن قمة الكتلة المستندة للحائط يخرج الخط المشكل لتلاقى الحائطين ممتد إلى اعلى هذه القطعة على هذا النحو تعطى مساحة للرؤية للعمل تضيف اليه اما الاخرتان فكان عرضهما دون المستوى .

أما عن اعمال التصوير فقد عرض الفنان تجربتان الأولى ليست بقوة الثانية رغم أنه بدأ معرضه وانتهى بالتجربة الأولى فوضع لوحاته القوية بين دفتى لوحاته الاقل قوة من حيث الشكل والتوازن وقوة التكوين والموضوع .

ففى التجربة الأولى عرض مجموعة من « الاشكال » لاجسام متداخلة حددت بفرشاه رفيعة ١٠ — ١٢ زيتية باستخدام الوان صناعية مخلوطه ببرادة الحديد فأضفت على اللون الابيض حمره الصدأ وتداخلاته اللونية وعدم انتظام درجات اللون اثناء التأكسد وبلورتيه الاقرب للتميع وباستخدام البيتومين أيضاً لوسيط ولكن مع ترك خلفيات اللوحات على لونها الابيض الناصع مما أضفى احساساً بالانفصال والتفكك بين أجزاء العمل ونفس الشىء ينسحب على بقية اعمال تلك المجموعة .

أما المجموعة الثانية التى احس الفنان بقوتها فضمنها بطاقة الدعوة للمعرض والافتتاح فهى تجربة ثرية جمعت بين نفس الخامات السابقة لكن التداخل والانسجام هنا فى روح الاداء بين العناصر اللونية وتوظيف شكل براده الحديد الممزوج بالبلاستيكات الصناعية واللدائن واستخدام البيتومين قد اختلفا بشكل ملحوظ فروح التكوين المتيقظة كانت تشوب تلك الاعمال التى لم تزد عن ثلاثة اعمال ١٣، ١٤، ١٥ والتى أسماها الحاجة للصمت «need for silence» ولعل الشحنة العاطفية والمعرفية والتشكيلية فى هذه الاعمال الثلاثة هى ابلغ تفسير لقوتها التى تشبه قوة الحديد رغم الصدأ الذى يعتريه .

وفى النهاية هى إذا التبادل الثقافى مهم فإن المهم ايضاً هو الاحتكاك بين الفنانين المصريين والاجانب ولا اعنى من ذلك لمزيد من التأثر بهم بل لعلى لا أكن مبالغاً ان قلت ان العكس ربما يكون صحيحاً فالسؤال ماذا لو تواجد الفنانين السويسرين — مثلاً — فى مراسم وكالة الغورى او المسافر خانه حيث يخصص مرسمين يتحان استمرار الاحتكاك واثراء روح الانسان الابداعية هنا وهناك . ◆

بقية الصفحة الأخيرة

شتى فى صياغتها . ومن ثم من حقنا أن ننعم بثمارها ، وخصوصاً فى جوانبها الإيجابية الخلاقة .

. ومن ناحية أخرى ففى الغرب تيارات فكرية وسياسية شتى ، من أول اليمين الرجعى العنصرى إلى آخر اليسار الإنسانى المتقدم .

ومن هنا فلا ينبغى فى حديثنا عن الغرب ، أن ننسى حقيقة هذا التمايز والاختلاف . فى الغرب الآن تيار عنصرى ضد المهاجرين من الوطن العربى والعالم الثالث عموماً . لعل ما يمثله فى فرنسا لوبن وحزبه العنصرى . ولكن فى الغرب فى نفس الوقت الآن تيار تقدمى إنسانى يدعو لاحترام الآخر ، ويدافع عن حقه فى الخصوصية الثقافية ، وفى التمتع بحقوق المواطنة . وهذا الدفاع لا يتخذ فقط شكل الدفاع الفكرى ، وإنما يمتد إلى الممارسة ، من خلال مظاهرات الإحتجاج ضد الفكر العنصرى ، وفى تعاطف أصيل مع أبناء الشعوب المضطهدة .

ولعل تتبع الحوار الثقافى الخصب الدائر فى فرنسا الآن ، عن حق الفتيات المسلمات فى ارتداء الحجاب فى المدارس ، ما يكشف بوضوح عما نقوله . فقد صرحت دانيال ميتران زوجة رئيس الجمهورية الفرنسية عن حق الفتيات فى التعبير عن خصوصيتهن الثقافية . وقد هوجمت من قبل الجماعات الفرنسية الرجعية لأنها صرحت بذلك . وفى نفس الوقت يدور خلاف علنى بالغ الأهمية حول العلمانية وحدودها ، فى ظل مجتمع أصبح متعدد الثقافات .

وهكذا فالغرب ليس كتلة واحدة . ونحتاج إلى منهج نقدى فى التعامل معه ، لا يضخم من موضوعيته ، ولا يهون من إنجازاته الفكرية الرائعة ، ولا يقلل من مبادراته الجسورة . غير أن الشرط المبدئى لذلك ، ثقة مطلقة فى أنفسنا ، ليس على أساس التفاخر بالماضى ، وإنما فى ضوء قدرتنا النقدية على قراءة العالم المعاصر بشرقه وغربه .

الصفحة الأخيرة

نحن والغرب

السيد يسين

فى مناقشة مع أحد كبار النقاد المصريين ، أبدى فيها اندهاشه من ردود الفعل إزاء رواية « آيات شيطانية » لسلمان رشدى . وقال أليس غريباً أنه فى هذه المنطقة من العالم يدين الناس كتاباً لم يقرأوه ؟ وكان يشير فى الواقع إلى بدائية هذا السلوك ، مقارناً بالسلوك الغربى المتحضر ، الذى يتسم بالموضوعية .

ووجدتنى تلقائياً أقول له : ولكن هذا الغرب المتحضر هو الذى أداننا ــ من خلال فكره العنصرى ــ عشرات السنين بغير أن يقرأنا ! بل أسوأ من ذلك لعله قرأ تراثنا وحضارتنا ولكنه تعمد تشويهها ! فأى موضوعية فى هذا السلوك ؟

لقد نشأ الفكر العنصرى ــ كما نعرف جميعاً ــ مواكباً لحملة النهب الاستعمارى لشعوب العالم الثالث . وصيغت ــ بشكل علمى جذاب ــ النظرية العنصرية الحديثة فى أوروبا على يد مفكرين كبار . ومن يريد أن يرجع إلى أبرز صورها فليقرأ كتاب جوبينو الشهير « دراسة فى عدم تساوى الأجناس البشرية » ! ومن يريد أن يرى الفكر العنصرى فى التطبيق ، عليه أن يعود إلى سجلات التاريخ السياسى والاجتماعى للعالم الثالث لكى يعرف كيف مورس القهر بواسطة قوى الاحتلال والاستعمار ، ولكى يقدر كم المذابح ضد السكان الوطنيين . باسم رسالة الغرب الحضارية ، أو ما أطلقوا عليه « عبء الرجل الأبيض » ومسئوليته فى تمدين هذه الشعوب البربرية !

بل إن سجل الغرب حافل بالحوادث الجسام ، التى تبرز كيف أن الفكر العنصرى الذى أريد منه تبرير نهب شعوب العالم الثالث ، قد تحول إلى الشعوب الأوروبية ذاتها ، واتخذ صيغة النازية والفاشية ، والتى



أشعلت نيران الحرب العالمية الثانية ، التى سقط فى أتونها ملايين الضحايا .

* * *

قد يرد علينا أن هذه صفحة تاريخية ، طويت وانتهى أمرها باستقلال دول العالم الثالث . ولكن ماذا عن التحيز الغربى ضد الشعب العربى ، وتشويه صورته فى وسائل الاعلام الغربية ؟ ماذا عن التحيز الفاضح لإسرائيل فى الدوائر الأكاديمية والثقافية الغربية المزعومة ، وباستخدام المنهج العلمى ، وعن طريق حجب الوقائع وتشويه المواقف ، وإنكار الحق التاريخى للشعب الفلسطينى فى أرضه المسلوبة ؟ وماذا عن تبرير كل سلوك إسرائيلى عدوانى ، والتغاضى عن إرهاب الدولة الإسرائيلية ، وفى نفس الوقت التضخيم من خطورة أى عمل فدائى عربى فلسطينى بزعم أنه عمل من أعمال التخريب ؟

للأسف الشديد ، لم يتم حتى الآن التحليل النقدى المتكامل لتحيز الثقافة الغربية ضد الشعوب العربية . وتبرز فى هذا الاطار الأعمال النقدية الرائعة لعالم اللغويات الشهير شومسكى اليهودى الأصل ، والذى يقف من المشروع الصهيونى موقفاً معادياً ، والذى يتولى فضح كل السياسات الإسرائيلية العدوانية .

ولابدلناهنامن الإشادة بالأعمال الرائدة للمفكر الفلسطينى المقيم فى الولايات المتحدة الأمريكية إدوارد سعيد ، وخصوصاً كتاب « الاستشراق » الذى أثار ضجة عالمية لأنه كان أول نقد متكامل للسياسة الثقافية الغربية الموجهة ضد شعوبنا . وقد أضاف إلى ذلك كتابين هامين : الأول عن ، التغطية الفكرية والإعلامية للإسلام فى الغرب ، وأصدره بعنوان « تغطية الإسلام » ، والثانى عن الفلسطينيين .

وبالرغم من ريادة هذه الأعمال العلمية الهامة ، فنحن نحتاج إلى مجهود شامل ، لتحليل المؤلفات الثقافية الغربية التى درست وحللت العالم الثالث بشكل عام ، والعالم العربى بشكل خاص ، حتى نكشف الجذور العنصرية الكافية فى كثير من النظريات الاجتماعية والسياسية والاقتصادية ، التى ترتدى مسوح العلم ، والتى يقع فى شراكها كثير من الباحثين فى العالم الثالث ، ويعتقدون أنها تمثل العلم الصحيح ! وهكذا يتشوه إدراكنا لواقعنا ومشكلاتنا

* * *

غير أن ذلك لا يعنى أن هناك كتلة صماء إسمها الغرب ، ليس فيها إختلافات أو تمايزات . لوقلنا ذلك لوقعنا فى شراك الخطاب الإسلامى المتعصب ، الذى يدين الغرب وحضارته وكل الأفكار الوافدة منه ادانة مطلقة .

الغرب ظاهرة معقدة . وعلى عكس التاريخ الرسمى الغربى الذى حاول تأصيل الثقافة الغربية بردها إلى جذورها اليونانية والرومانية ، فإن الغرب الحديث علمياً وفكرياً تأثر تأثراً حاسماً بالثقافة العربية الإسلامية .

وهكذا يمكن القول اننا شاركنا فى صنع الحضارة الغربية الحديثة ، مما يدفعنا إلى اعتبارها حضارة إنسانية ، شاركت شعوب

البقية صفحة ١١١

فى معرض الفنانين السويسريين شافر، وتايفر.

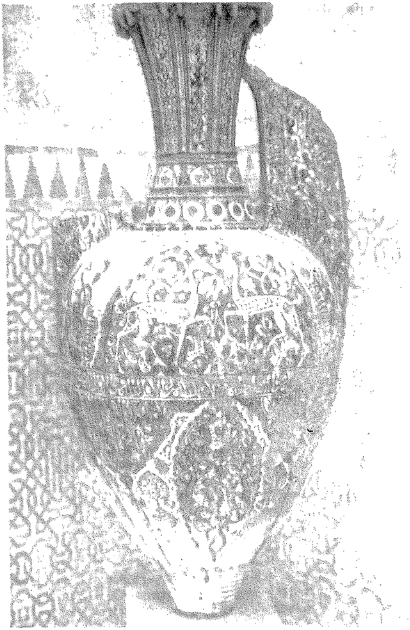








تحفة أثرية نادرة
من القرن السابع الهجرى





لوحة للفنان عصمت داوستاشي